

مغربی تنقید کے اصول

سجاد باقر ضوی
میر ظہیر عباس روستمانی



نصرۃ پبلشرز لکھنؤ



PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO : +92 307 2128068 - +92 308 3502081



مغربی تنقید کے اصول

سجاد باقر رضوی



فصرت پبلشرز

امین آباد
لاہور

○
○
اشاعت - - - ۱۹۸۵
تعداد - - - ۶۰
طباعت - - - نامی پریس
قیمت - - -

فصرت پبلشرز - حیدری مارکیٹ، امین آباد - پکنو۔

فہرست

تنقید افلاطون سے پہلے

۵

افلاطون

۹

ارسطو

۳۱

عہد روما کی تنقید

۴۵

لابنٹائنس

۷۵

دانٹے

۱۱۰

سرفلسفہ سڈنی

۱۱۳

ڈورائیڈن

۱۲۱

۱۳۰	ڈاکٹر جانسن
۱۳۰	نوکلاسیکی اقدار کے خلاف رد عمل اور جدید طرز احساس کی ابتدا
۱۳۷	درڈ زور تھ
۱۶۰	کو لرج
۱۷۶	ایڈگور ایلن پو
۱۸۴	طین اور سال بو
۱۹۳	میتھیو آرنلڈ
۲۰۲	رسکن
۲۰۹	دالٹن پیمٹر
۲۱۶	کر دچے
۲۲۷	ٹی ایس ایلٹ

تنقید افلاطون سے پہلے

پانچویں صدی قبل مسیح کے یونان نے تہذیب کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں۔ یونانی فلسفی حیات و کائنات کا مشاہدہ کر رہے تھے، اور ان کے بارے میں اپنے نظریات بیان کر رہے تھے۔ عقل و شعور کی ایک معیاری سطح حاصل کر لینے کے بعد وہ تنقیدی سوالات بھی اٹھانے لگے تھے، مگر ان سے بہت پہلے، ہمیں ہومر کے یہاں چند تنقیدی اشارے ملتے ہیں، جن سے فن میں فریب نظر کے عنصر کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ اکلینز کی ڈھال پر سونے کے کام کے بارے میں ہومر "ایلیسڈ" میں کہتا ہے:

"اور ہل کے پیچھے زمین سیاہ ہوتی گئی
وہ ہل چلی ہوئی کہ زمین لگتی تھی۔ خالانکہ کام سونے کا تھا
اور یہ اس کی صناعتی کامجوزہ تھا۔"

ہومر کے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ڈھال پر کام بنانے والا فن کار گو سونے سے کام بنا رہا تھا لیکن اس نے سیاہی کا تاثر دیا۔ گویا اس نے سونے میں وہ بات پیدا کر دی جو سونے میں نہیں ہوتی۔ دراصل تخلیقی عمل کے واسطے MEDIUM کی تسخیر کرنا ہے۔ ہومر کی یہ بات آگے نہیں بڑھائی گئی اور فن کی اس نوعیت کی وضاحت اور تشریح نہیں ہوئی ورنہ افلاطون بعد ازاں اسے تیسرے درجے کی نقالی نہ کہتا۔ اس سے ایک بات اور ظاہر ہوتی ہے کہ قدیم یونان میں آرائشی اور عملی

قانون شاعری کے فن سے بہت زیادہ ترقی یافتہ تھے اور ان میں شعوری
تکنیک کمال کو پہنچ چکی تھی۔ مگر اس زمانے میں (پانچویں صدی ق۔
م۔ سے قبل) فنی اصولوں کا شعیری مطالعہ شروع نہیں ہوا تھا۔ اس
لیے تنقیدی سوالات بھی نہیں ابھرتے تھے۔

فن کی ماہیت کے بارے میں ہومر کے کلام میں اور کوئی اشارہ
نہیں ملتا۔ لیکن فن کے مقصد اور منصب کے بارے میں واضح اشارے
م ملتے ہیں۔ ان اشاروں سے فن کی نوعیت اور مقصد کے بارے میں
مندرجہ ذیل چند نکات اخذ کیے جاسکتے ہیں۔

- ۱۔ شاعر اور مثنوی شاعری کی دیوی کے سمجھے ہوئے ہیں۔ وہ ان سے
بصارت چھین لیتی ہے لیکن انہیں سریلے نغے بخش دیتی ہے۔
- ۲۔ معنی کو نغمہ چھڑانے کی تحریک دیوتاؤں سے ملتی ہے اور اس
لیے ان کی یہ صلاحیت الہامی ہوتی ہے۔
- ۳۔ معنی اپنے نغمات کے ذریعے ان لوگوں کو مسرت بخشتا ہے۔
- ۴۔ معنی شاعر کی کہانی میں صداقت ہوتی ہے اور یہ اس بات کا
ثبوت ہے کہ وہ الہامی ہوتی ہے۔

قدیم یونان میں فن کے متعلق یہ سیدھے مادے نظر آتے
مردج تھے۔ لیکن شاعری اور نغمہ کے الہامی ہونے کے باوجود شاعروں
اور مغنیوں کو معلم تصور نہ کیا جاتا تھا۔ ان کے معلم ہونے کا تصور بعد
میں آیا اور یہی وہ تصور ہے جس کے خلاف افلاطون نے آواز بلند
کی۔ اس زمانے میں شاعری عام زندگی سے علیحدہ نہ تھی شاعری
ادب قاری کے اس نزدیکی تعلق کی وجہ سے شاعری کی زبان اور عام
بول چال کی زبان میں چنداں فرق نہ تھا اور پانچویں صدی
قبل مسیح تک یونانی ادب کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ زبانی ادب تھا
اور سینہ بہ سینہ آگے بڑھتا تھا۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، شعروں کو نغمہ الہامی چیز سمجھا جاتا تھا اور اس

یہ متبرک تھا۔ لیکن شاعری کا مقصد مسرت اور غم کے جذبات پیدا کرنا تھا۔ پانچویں صدی قبل مسیح میں شاعر معلم اخلاق بھی تصور کیے جاتے تھے۔ اس طرح قدیم رزمیہ نظمیں یونانیوں کی مقدس کتاب تصور ہوتے تھیں اور یوں وہ مذہب و اخلاق کے ضابطوں کی کتابیں بن گئیں۔ جب پانچویں صدی قبل مسیح کے وسط میں یونان کا جدید ذہن ابھرا تو اس نے حیات و کائنات کے بارے میں عقلی و فکری سوالات اٹھانے شروع کیے۔ یونان کے سوفسطائی فلسفیوں نے ہر شے کی ماہیت اور حقیقت کی چھان بین شروع کی۔ وجود کیا ہے؟ علم کیا ہے؟ خوبی کیا ہے؟ تقریر کیا ہے؟ اسلوب کیا ہے؟ شاعری کی ماہیت اور اس کا منصب و مقصد کیا ہے؟ اسس زمانے کے جدید یونانی ذہن کا حامل ڈرامہ نگار یوری پیڈیز نے سوفسطائی مکتبہ فکر کا آدمی تھا۔ وہ جدیدیت کا قائل اور نسوانی حقوق کا حامی تھا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری کو اپنے دور کے مسائل سے رابطہ رکھنا چاہیے اس طرح وہ شاعری میں حقیقت پسندی کا قائل تھا اور وہ ڈرامہ نگار کی طرح اس بات کو مانتا تھا کہ شاعری میں روزمرہ کی زبان استعمال ہونی چاہیے۔

اب تمام جدید نظریات کے باوجود یوری پیڈیز نے ہم عصر یونان کے مسلمہ نظریہ فن کو کبھی چیلنج نہیں کیا جس کے مطابق شاعر کا کام یہ تھا کہ وہ ہدایت دے۔ انسانوں کو بہتر بنائے اور اچھے سمجھ بیدار کرے۔ اس کا ہم عصر طریقہ ڈرامہ نگار اسٹوفینز اس پر بہت سے الزامات عائد کرتا ہے۔

- ۱۔ یوری پیڈیز کی زبان عامیانه ہے۔
 - ۲۔ اسس کے مضامین کم تر دیبچے ہیں
 - ۳۔ اسس کے یہاں سستی قسم کی جذباتیت ملتی ہے۔
- لیکن اسٹوفینز اس پر یہ الزام نہیں لگاتا کہ اس کے نزدیک

شاعری کا مقصد اخلاقی درس نہیں ہے دراصل پانچویں صدی قبل
 مسیح کے وسط کا یونان جس میں ڈرامہ نگار اور فلسفی سب شامل
 ہیں اس بات کا قائل نظر آتا ہے کہ شاعر معلم اخلاق ہونا چاہیے
 افلاطون کی فضا عربوں پر تنقید اسی مقام سے شروع ہوتی ہے۔

افلاطون

افلاطون نے اپنے تنقیدی آرا کا اظہار تفصیل سے نہیں کیا۔ سیاسیات، اخلاقیات اور مابعد الطبیعیات کی ذیل میں ادبی تنقید کے چند اصول بھی مل جاتے ہیں۔ اس کی کتابیں بالخصوص 'ریاست' اور 'قانون' انحطاط پذیر معاشرے کی رہ نمائی کے لیے لکھی گئیں اور اسی رہ نمائی کے سلسلے میں شاعری، اس کے معاشرتی منصب اور اس کی قدر کے بارے میں بھی کسی قدر بحث ملتی ہے۔

افلاطون کا زمانہ معاشرتی انحطاط کا زمانہ تھا اور شاعری کا انحطاط بھی پورے معاشرتی انحطاط کا ایک جزو تھا۔ لیکن افلاطون شاعری اور ادبی انحطاط پر محض اس حد تک نظر رکھتا ہے جس حد تک ادب اور شاعری اُسے معاشرتی فلاح و بہبود اور عام معاشرتی اخلاقیات پر اثر انداز ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اسی زاویہ نظر سے اس نے المیے میں غور و خوض کے کرداروں کو عام اخلاقیات کے لیے مضر جانا، اس لیے کہ عورتیں ہر وقت دھوٹی، جھگڑا لہو اور عشق میں گرفتار دکھائی جاتی ہیں۔ طربسہ میں بھی وہ سستے اور عامیانہ مزاج کے خلاف ہے۔ اس کا خیال یہ تھا کہ شاعر عوام الناس کے لیے جذبات کو ابھارتے ہیں اور اس طرح ان میں 'لا قانونیت'، بد تہذیبی اور بد مذاقی پیدا کرتے ہیں۔ اگر شاعری میں جذبات کی پستی اور ہيجان انگیزی کا رجحان پیدا ہونے لگے تو وہ یقیناً پست اخلاقی رجحانات کی آئینہ دار ہوگی اور مزید اخلاقی پستی پیدا کرے گی۔

یہاں تک تو شاید ہم سب افلاطون سے متفق ہوں مگر اس نے

اسی رو میں یونان کے عظیم ادب کے خلاف بھی جہاد شروع کر دیا۔ افلاطون کے ٹہن میں ایک عام تصور یہ تھا کہ شاعری علم و صداقت کا سرچشمہ ہے۔ افلاطون کا نظریہ یہ تھا کہ شاعری ہمیں علم نہیں دیتی اور وہ انسانی اخلاق کو کمال تک نہیں پہنچے دیتی۔ اس بنا پر اس نے ہومراہم سید کو علم کا سرچشمہ مانتے سے الگ کر دیا۔ ڈرامے کو وہ معاشرے کے لیے مضر سمجھتا تھا، اس لیے کہ وہ انسانی جذبات کو برا انگیزتہ کرتا ہے، جس کی وجہ سے قومی کردار سے سادگی اور معصومیت ختم ہو جاتی ہے، اور قوم میں ایسے کردار پیدا ہو جاتے ہیں جو پر تصنع افراد زیادہ اور پر خلوص انسان کم ہوتے ہیں۔

شاعری کے بارے میں افلاطون کا یہ بھی خیال تھا کہ وہ کسی الہامی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس لیے شاعر کا فن شعوری فن نہیں ہوتا۔ دوسرے ہنرمندوں کے برعکس جو خاص تکنیکی اصولوں اور فنی صلاحیتوں کی مدد سے کام کرتے ہیں، شاعر اپنے فن اور ہنر سے کام نہیں لیتا، بلکہ فطری صلاحیتوں اور غیر جذباتی، بوجان کے تحت شعر کہتا ہے۔ وہ شعری طویر پر وہی کچھ کہتا ہے جو شاعری کی دیوی اس سے کہلاواتی ہے۔ لہذا شاعری اس علم کی حامل نہیں ہو سکتی جس کی بنیاد عقل پر ہوتی ہے۔ شاعر جذبات کے آلہ کار ہوتے ہیں۔ ان میں اخلاقی تنظیم کی کمی ہوتی ہے اور اسی باعث وہ سنجیدہ سوالوں کے رہبر نہیں ہو سکتے۔

افلاطون اپنے ٹہن کے اس نظریے کے بھی خلاف ہے کہ اگر شاعری کی صحیح ترجمانی اور وساحت کی جائے، تو اس میں عظیم صداقتیں ملیں گی۔ افلاطون کا جواب یہ ہے کہ اول تو شاعر خود اپنے کلام کی وساحت سے قاصر ہوتے ہیں، دوسرے یہ کہ مختلف نقاد مختلف معنی اخذ کرتے ہیں، جن کی صحت و غلطی تسلیم کرنے کا کوئی صحیح پیمانہ نہیں ہے۔ لہذا شاعری سے کوئی حتمی معنی اخذ نہیں کیے جاسکتے۔ اس طرح افلاطون شاعری کی تکمیلی اور علامتی حیثیتوں کو رد کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے

کہ اگر کوئی تمثیل یا دیو مالا اپنے طور پر نقصان دہ ہے تو ہمیں اس سے کوئی سروکار نہیں ہونا چاہیے کہ اس کے تمثیلی اور علامتی معنی کیا نکلتے ہیں۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعروں کو علم و صداقت کا سرچشمہ سمجھنے کا زمانہ چلا گیا۔ نیا زمانہ فلسفہ کا ہے، اس لیے فلسفہ ہی صداقتوں اور علوم سے روشناس کر سکتا ہے۔

اس اعتراض کے علاوہ کہ شاعری صداقت کا ہر چشمہ نہیں، افلاطون کا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ شاعری کے تاثرات عظیم اخلاقی صلاحیتوں کے لیے مضر رساں ہوتے ہیں۔ اس کی نظر میں ایسی شاعری معاشرتی اخلاق کے لیے مضر ہوگی جس میں دیوتاؤں کو مثالی حیثیت کے علاوہ کسی اور حیثیت سے پیش کیا جاتا ہو۔ یہ صحیح قسم کی اخلاقیات کے لیے یہ ضروری ہے کہ الہی قوتوں کا صحیح تصور پیش کیا جائے۔ اس کا خیال ہے کہ دیوتاؤں کو جو تمام تر خوبیوں کے مظاہر ہوتے ہیں، لڑتا جھگڑتا دکھانا یا جبرائیل کا ارتکاب کرنے اور انسانوں پر ظلم کرتے دکھانا غیر اخلاقی بات ہوگی اور انسانی معاشرے کے لیے مضر رساں ثابت ہوگی۔

ان عام اعتراضات کے بعد افلاطون شاعری کی مختلف اصناف پر اعتراض کرتا ہے۔ وہ شاعری کو تین اصناف میں تقسیم کرتا ہے۔
 ۱۔ بیانہ شاعری۔ (۲) ڈرامائی شاعری۔ (۳) رزمیہ شاعری۔
 اُسے آخری دو اقسام میں نقالی کا عنصر نظر آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ان دونوں اصناف شعر میں شاعر خود کو مختلف کرداروں کی شکل میں پیش کرتا ہے اور اس طرح وہ ناظرین اور سامعین کو بھی یہ موقع دیتا ہے کہ وہ خود کو کرداروں کی ذات میں ضم کر دیں۔ وہ کسی فرد کے کسی اور ذات میں ضم ہو جانے کو مضر رساں اور غیر صحت مند تصور کرتا ہے۔ ویسے تو افلاطون نقالی اور تقلید کی صلاحیت کو انسان میں جلی طور پر موجود قرار دیتا ہے، مگر اس کی زبانی کو انسان کی کمزوری پر محمول کرتا ہے جس سے بالآخر انسانی کردار اور شخصیت کے کمزور ہو جانے کا خدشہ

پیدا ہو جاتا ہے۔ نقالی اور تقلید کسی فرد کے کردار اور اس کی ذہنی بلندی
 کے لیے بھی مضر ہے، بالخصوص اس وقت جب کہ ایسے کرداروں کی نقالی
 کی جائے جو بزدل، بدمعاش، مجرم یا پاگل ہوں، اس لیے کہ نقالی
 کرتے کرتے آدمی اسے اپنی عادت بنا لیتا ہے، اور عادت فطرتِ ثانیہ
 بن جاتی ہے۔ اس طرح نقالی کے نتائج بڑی خرابیوں کا مظہر بن سکتے ہیں۔
 یہاں تک تو افلاطون نقالی اور تقلید کو روپ دھارنے کے
 مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ آگے چل کر وہ اس اصطلاح کو فلسفیانہ
 سطح پر لے جاتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ڈرامائی اور رزمیہ دونوں
 اصناف شعر محض ظواہر کی نقل کرتی ہیں اور اشیاء کی اصل حقیقت
 کو پیش نہیں کرتیں۔ وہ حقیقت کے بجائے داپہ سے متعلق ہوتی ہیں۔
 افلاطون شاعری کو معرہ سے مشابہ سمجھتا ہے، یوں کہ دونوں اشیاء
 کی تقلید کرتی ہیں، ایک لفظوں کے ذریعے اور دوسری رنگوں کے
 ذریعے۔ شاعر اور مصور جو کچھ پیش کرتے ہیں وہ اس طرح کی اصل اور
 ٹھوس چیزیں نہیں ہوتیں جیسی کہ دوسرے اہل حرفہ و کار ہر پیش
 کرتے ہیں۔ شاعروں اور مصوروں کی پیش کش محض ان ٹھوس اشیاء
 کی نقل و تقلید ہوتی ہے، اور اس طرح یہ دونوں قسم کے فن کار حقیقت
 سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ مگر افلاطون کا نظریہ یہ ہے کہ اہل حرفہ کی
 مصنوعات بھی اصل نہیں ہوتیں وہ بھی اس خیال یا سبب کی نقل
 ہوتی ہیں جو بنانے والے کے ذہن میں موجود ہوتی ہے۔ البتہ کارگر
 اور اہل حرفہ اس لحاظ سے حقیقت سے قریب تر ہوتے ہیں کہ وہ
 جس چیز کو بناتے ہیں اس کے بارے میں علم ضرور رکھتے ہیں۔ اس
 کے برعکس شاعر اہل حرفہ کی نقل کی نقل کرتا اور اس طرح وہ اصل
 حقیقت سے دو قدم پیچھے ہوتا ہے۔

مختصر اے کہ افلاطون کا شاعروں پر اعتراض یہ ہے کہ وہ محض
 موبہوم عکس پیش کرتے ہیں۔ ایسا عکس جو کوئی شخص فطرت کو

آئینہ دکھا کر حاصل کر سکتا ہے۔ یہ عکس خارجی شکل یا ہیولے کو اصل شے بنا کر پیش کرتا ہے اور غیر حقیقی کو حقیقت کا ردپا دیتا ہے۔ وہ لوگ جو اس غیر حقیقی دنیا کے عکاس ہوتے ہیں، خود دواہمہ کی دنیا میں رہتے ہیں اور اسی دنیا میں وہ تمام لوگوں کو آنے کی دعوت دیتے ہیں۔

شاعری کی ڈرامائی اور رزمیہ اصناف پر افلاطون کا تیسرا اعتراض یہ ہے کہ ایسی شاعری انسان کے جذباتی پہلو کے لیے مفرت دساں ہے۔ اس اعتراض کے سلسلے میں بھی افلاطون شاعری اور مصوری کی مشابہت کو مد نظر رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ مصور رنگوں کے ذریعے محض دواہمہ اور فریب نگاہ پیدا کرتا ہے، یعنی وہ رنگوں کے استعمال سے مختلف صورتیں پیدا کرتا ہے۔ شاعر بھی احساسات کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا ہے اور اس طرح زندگی کا ایک پر فریب تصور دیتا ہے۔ اس بات کے لیے یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ جذبات کو عقل پر حاوی کر دیا جائے۔ ناظرین اور سامعین ان جذباتی ہیجانات کو قبول کر لیتے ہیں، جن کے اظہار کو وہ عام زندگی میں شرم ناک سمجھتے ہیں، اور شاعری کے ان کرداروں سے ہمہ بردی کرنے لگتے ہیں جو جذباتی اور ہیجان انگیز ہوتے ہیں، انسان کی صلاحیتوں اور قوتوں کے لیے یہ باتیں مضر ہوتی ہیں ان کے باعث اس کی اعلیٰ صلاحیتیں کمزور اور بے اثر ہو جاتی ہیں اور جذبات پر عقل و شعور کا اختیار ختم ہو جاتا ہے۔ پس افلاطون کا اعتراض یہ ہے کہ شاعری جذبات کو خشک کرنے اور نظم و ضبط میں رکھنے کے بجائے انہیں سیراب کرتی ہے اور ان کے نشوونما میں مدد دیتی ہے۔ بجائے اس کے کہ عقل جذبات پر حکمرانی کرے، جذبات عقل پر حاوی ہو جاتے ہیں۔ انسان کی صلاحیت دہسود اور اس کے اخلاقی معیارات کے لیے ضروری ہے کہ عقل و شعور انسانی جبلتوں اور جذبات پر ہمیشہ حاوی رہے۔ اس لیے افلاطون اپنی مثالی ریاست میں دیوتاؤں کی حمد اور مشاہیر کی ثنا کے علاوہ کسی اور قسم کی شاعری کی اجازت نہیں دیتا۔

اس عام اعتراض کے باوجود افلاطون ایک خاص قسم کی شاعری کو ریاست کے مفاد کے لیے جائز سمجھتا ہے۔ ایسے مذہبی اور لمبے جواعلیٰ انسانی اقدار مثلاً شجاعت، اعتدال، پاکیزگی وغیرہ کو موضوع سخن بنائیں اس کے نزدیک اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس صورت میں نقالی اعلیٰ ترین انسانی صلاحیتوں کی نقالی ہوگی اور اس طرح انسانی فطرت کی اعلیٰ ترین انسانی قوتوں کو فروغ ملے گا۔ اس تصور کے مطابق وہ طریقے کو بھی جائز قرار دیتا ہے اس لیے کہ وہ مسرت بخش ہوتا ہے۔ حالانکہ اس میں ادنیٰ قسم کے کرداروں کی نقالی ہوتی ہے۔ اس قسم کے خیالات تو خود اس کی کتاب ”ریاست“ میں مل جاتے ہیں علاوہ انہیں اول مقامات پر بھی شعری کیفیات کے سلسلے میں اس کے خیالات حوصلہ افزا ہیں۔ ”فیدریوس“ میں وہ شاعری کی وجدانی کیفیات کو الہامی بتاتا ہے جس کے باعث شاعر حواس کی دنیا سے حقیقت کی مثالی دنیا میں پہنچ جاتا ہے ظاہر ہے کہ ایسے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے افلاطون کے ذہن میں محض وہی شاعر نہیں ہوں گے جو دیوتاؤں اور اوتاروں کی حمد و ثنا کرتے ہوں۔

ان باتوں کے پیش نظر یا تو ہم افلاطون کے متعلق یہ کہیں کہ اس کے تصورات میں استواری اور ہم آہنگی نہیں ہے، یا پھر یہ کہ ایسے عظیم فلسفی اور مفکر سے بے آہنگی اور بے ربطی کی توقع نہ رکھتے ہوئے ہم اس کے خیالات کو کسی اور روشنی میں پرکھیں۔ اکثر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شاعری کے بارے میں افلاطون کے نظریات محض اس کے غور و فکر کا نتیجہ تھے، اور فن کی قدر کے مسئلے کو وہ مجرد فی حیثیت سے غور و فکر کرتے ہوئے دیکھتا تھا، مگر اس قسم کے خیالات افلاطون کے ساتھ انصاف نہیں کرتے۔ اس کے دیگر مکالموں کی طرح ”ریاست“ بھی ہم عصر حالات کے حوالے سے لکھی گئی تھی اور یہی وہ حالات تھے جنہوں نے شاعری کے بارے میں اس کے نظریات کو متعین کیا۔ فلسفہ اور شاعری کی جنگ افلاطون سے پہلے

کی ہے اور اس سلسلے میں اس نے کئی مقامات پر اپنی رائے فلسفہ کے
 حق میں دی ہے۔ اپنے عہد کی معاشرتی خرابیوں اور بد عنوانیوں کا علاج
 اس کی نظر میں یہ تھا کہ فلسفہ کو صداقت اور اخلاقیات کا منبع مان لیا جائے
 افلاطون سے پہلے بھی مفکرین، فلسفہ اور شاعری کی جنگ میں فلسفہ کی
 طرف جھکتے رہے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افلاطون نے اپنے عہد کے
 عام نظریات کو مان کر ان کے لیے استدلال تلاش کیے ہیں۔ شاعری کے
 نفسیاتی اثرات اور اس کی جذباتی تحریک کے بارے میں بھی افلاطون کے
 دلائل محض یک طرفہ ہیں۔ وہ نقالی اور تقلید کے مضر اثرات کو تو نمایاں
 کر کے بیان کرتا ہے، مگر اس کے مفید اثرات کو بڑی حد تک نظر انداز
 کر دیتا ہے۔ وہ ہمیں یہ بات تفصیل کے ساتھ نہیں بتاتا کہ اعلیٰ کرداروں کی
 تقلید سے انسانی فطرت ترقی اور کمال حاصل کر سکتی ہے۔ افلاطون دراصل
 اپنے عہد کی خرابیوں کو دیکھ رہا تھا اور اس کا خیال تھا کہ اگر فلسفہ کو انسانی
 زندگی کے لیے راہبر تسلیم کر لیا جائے تو معاشرے کی ساری خرابیاں دُور
 ہو سکتی ہیں۔ اسی باعث اس نے شاعری کے خلاف فلسفیوں کے اعتراضات
 کو من و عن قبول کر لیا اور ایک وکیل کی طرح اس کے مضر اثرات کو بڑھا
 چڑھا کر اور اس کے فوائد کو کم کر کے پیش کیا۔

ادبی تنقید کے سلسلے میں افلاطون کی اہمیت اس بات میں نہیں
 ہے کہ اس نے ہمیں کوئی تنقیدی نظام فکر عطا کیا ہے۔ اس کی اہمیت
 اس بات میں ہے کہ اس نے شاعری کے موضوع پر بحث کرتے ہوئے
 فکر انگیز قیمتی اور معنی خیز اصطلاحیں دی ہیں، جنہیں بعد کے ناقدوں اور
 مفکرین نے اپنے مفاہیم عطا کیے۔

نظریہ تقلید | فنون اور شاعری پر بحث کرتے ہوئے افلاطون ہمیں
 یہ بتاتا ہے کہ نقالی یا تقلید سادے فنون کی بنیادی
 خصوصیت ہے۔ تقلید کا یہ تصور افلاطون سے پہلے بھی موجود تھا لیکن
 افلاطون نے اسے زیادہ صراحت سے پیش کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ کائنات

کی اعلیٰ اور حسین ترین تخلیق فطری اور اتفاقی عمل کا نتیجہ ہے۔ بعد ازاں فن پہلے سے تخلیق شدہ اشیا کی نقالی سے پیدا ہوا۔ فن محض مشغلہ کے طور پر حقیقت اور صداقت کی نامکمل تمثالیں پیش کرتا ہے۔ سارے فنون کی روح ایک ہی ہوتی ہے، چاہے وہ موسیقی ہو یا مصوری یا دیگر فنون۔ ان فنون کے علاوہ کچھ ایسے فن بھی ہیں جو زیادہ سنجیدہ مقاصد کے حامل ہوتے ہیں، مثلاً طب اور ذراعت وغیرہ۔ یہ فنون فطرت کے ساتھ معاونت کرتے ہیں۔

افلاطون کی اس بات پر غور کیجئے تو چند نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ اس نے سب سے پہلی بار تمام فنون لطیفہ میں ایک قدر مشترک کا پتہ دیا۔ دوسرے یہ کہ اس نے مقاصد کے اعتبار سے فنون کو آپس میں ممیز کیا۔ در اس طرح فنون لطیفہ اور افادی فنون میں فرق واضح کیا۔ اس کے ساتھ ہی یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ تخلیق یا اظہار کے بجائے اس نے ”تقلید“ یا ”نقالی“ کو تمام فنون کی قدر مشترک کیوں بتایا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یونانی طبعاً نہایت حقیقت پسند واقع ہوئے تھے۔ انہیں کائنات کی غیبی قوتوں کا کوئی احساس نہ تھا۔ روزمرہ کی واقعاتی حقیقتوں کے علاوہ وہ کسی غیبی نظام حقائق کے قائل ہی نہ تھے۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ وہ فن کاروں کو خالق سمجھنے کے لیے تیار نہ تھے۔ ان کے نزدیک فن کار محض حقیقی اشیا کے ظوہر کا عکس یا ان کی شباهت ہی پیش کر سکتے ہیں، اسی لیے ان کی نظر میں فن کار حقیقت کی ترجمانی یا اس کا اظہار یا تخلیق کے بجائے محض حقیقت کی تقلیدی نمایندگی یا نقل پیش کرتا تھا۔ یہی تصور افلاطون کے یہاں بار بار آتا ہے اس کا خیال بھی یہی تھا کہ فن کار حقیقی اشیا کی تقلید کرتے ہیں اور صداقت کی ادھوری تمثال پیش کرتے ہیں۔

اس کے باوجود افلاطون اپنے ان تصورات سے بالآخر ہونے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ نقالی یا تقلید کا یہ عام نظریہ عام شاعری تک

محدود ہے، مگر افلاطون ایک اعلیٰ قسم کی شاعری کا تصور بھی رکھتا تھا۔
 فلسفیانہ نقطہ نظر سے وہ جو اس کی دنیا کے پیچھے ایک مثالی دنیا کا تصور
 رکھتا تھا، اور اس مثالی دنیا کے تصورات مثلاً عدل، حسن اور صداقت
 کی تقلید کو اعلیٰ انسانی کردار کے لیے ضروری خیال کرتا تھا۔ لہذا شاعری
 میں انہی اعلیٰ مثالی اقدار کی تقلید اس کے نزدیک اعلیٰ شاعری کا موجب
 بن سکتی تھی۔ اس بات کا مطلب یہ بھی ہوا کہ ایسی شاعری جو یہ دیکھنے
 کے بجائے کہ اشیا کیا ہیں، یہ دیکھتی ہے کہ انہیں کیا ہونا چاہیے، افلاطون
 کے نزدیک مستحسن شاعری ہے اور تقلید کا یہ مفہوم افلاطون کے نزدیک
 اعلیٰ تر مفہوم ہے۔

تحریک شعر اور شاعری کا وجدانی تصور | شاعری کی ماہیت کے بارے میں تقلید کے تصور

سے قطع نظر، افلاطون کا دوسرا تصور تحریک شعر کا تصور ہے۔ سارے قدیم
 یونانی شعرا کا یہ خیال تھا کہ وہ کسی دیوتا یا فن کی دیوی کے زیر اثر ایک
 قسم کی جنونی کیفیت یا آسیب زدگی کی حالت میں شعر کہتے ہیں۔ قدیم
 یونانی شاعر پندار بھی اس بات کو مانتا تھا کہ شعر کسی بیرونی طاقت
 سے تحریک پا کر عالم وجد میں شعر کہتے ہیں۔ افلاطون نے اسی نظریے کو
 بھی اپنایا، گو اس کے عہد کا عام نظریہ شعر بھی تھا کہ شاعری بھی دیگر
 فنون کی طرح شعوری فن ہے اور شاعر لفظوں کے شعوری استعمال سے
 تاثر پیدا کرتا ہے۔ چونکہ افلاطون تحریک شعری کے غیر شعوری اور غیر عقلی
 تصور کو بھی مانتا ہے، اس لیے وہ اس نتیجہ پر پہنچا کہ شاعری کے پیچھے
 بے پناہ غیر شعوری اور غیر عقلی صلاحیتیں کار فرما ہوتی ہیں، اور انہی
 لیے شاعر کا کلام ذمہ داری کا نہیں بلکہ غیر ذمہ داری کا اظہار ہوتا ہے۔
 لیکن افلاطون اپنی کتاب 'فیڈریوس' میں تحریک شعری کو
 عظیم تر مفہوم بھی دینے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ
 شعری تحریک کے سبب ایک ایسا ترفع نصیب ہوتا ہے جو عام حالات

میں ممکن نہیں۔ اس بات کی تشریح کرتے ہوئے افلاطون کہتا ہے کہ :
 ”جنون دو قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو کسی جسمانی خرابی یا
 ذہنی عدم توازن کا نتیجہ ہوتا ہے اور دوسرا وہ جس میں صبح
 روزمرہ کے عوام اور محاطات دینوی کی قید و بند سے
 آزاد ہو جاتی ہے۔“

اس دوسرے قسم کے ترفع کی وضاحت میں وہ پیغمبر، شاعر اور
 عاشق کی مثال دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ عاشق کی روح آن اعلیٰ واقع
 غیر متغیر حقیقتوں کی طرف پرواز کرتی ہے جن سے لائق روح کافی واقعی
 رشتہ ہوتا ہے۔ روح حسن کی تلاش میں مثالی حقائق کی طرف پرواز کرتی
 ہے اور بالآخر صداقت تک پہنچ کر جو خود تمام تر حسن ہوتی ہے، روح
 کا یہ سفر ختم ہو جاتا ہے۔ شعری وجدان یا تحریک شعر کے متعلق بھی وہ اسی
 قسم کی بات کہتا ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ اس تحریک کے باعث شاعری
 کی دلی ہوئی قوتیں با عمل ہو جاتی ہیں اور شاعرانہ وجدان بیدار ہو جاتا
 ہے اور اس طرح شاعر کو مثالی صداقتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ (ٹھیکسپیر نے
 اپنے ڈرامے MIDSUMMER NIGHT'S DREAM میں اسی
 خیال کو دہرایا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعر، عاشق اور مجنوں تینوں ایک ہی
 تخیل کے حامل ہوتے ہیں)۔

فن شعر | فن شعر کے سلسلے میں افلاطون نے بعض ایسے اصول وضع
 کیے ہیں جن پر بعد کے ناقدوں نے اپنی عمارات کھڑی کر دیں۔
 افلاطون کی نظر میں فکر و خیال سارے فنون کا جوہر و لازمہ ہے۔ فکر و خیال
 کی مناسبت سے ہی فنون کو آپس میں ممیز کیا جاسکتا ہے، اور اسی کے
 باعث طب کا فن روٹی پکانے کے فن سے جو محض انگلیوں اور ہتھیلی کا فن
 ہے، مختلف ہو جاتا ہے۔ کوئی سمجھا فن کا رخ خواہ وہ معذور ہو یا شاعر یا ماہر
 تعمیرات، اپنے مواد کو یوں ہی بلا غور و فکر استعمال نہیں کرتا۔ اس کی ساری
 کوشش یہ ہوتی ہے کہ اس مواد کو ایک خاص ہیئت عطا کی جائے۔

اس مقصد کے پیش نظر فنی اصولوں کا علم لازمی ہے۔ افلاطون نے فن کے نظریات کی بنیاد بھی فلسفیانہ اصولوں پر رکھی ہے۔ جس طرح اچھی زندگی بسر کرنے کے لیے زندگی کو سمجھنا ضروری ہے اسی طرح اچھا فن کار اپنے فن کے لیے فن کا علم لازمی ہے۔ اپنے فلسفے کے ذریعے افلاطون نظم (ORDER) اور ضبط (RESTRAINT) کے فنی اصولوں کا جواز تلاش کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انسان نہیں بلکہ خدا اس کی چیزوں کا معیار ہے اور انسان خدائی صفات کا حامل اس وقت ہو سکتا ہے جب کہ وہ صحیح معیارات کی تقلید کرے۔ صحیح معیارات کی تقلید ہی انسانی زندگی کو منظم اور منضبط کرتی ہے۔ علاوہ ازیں افلاطون فن میں ”تضادات کے حل“ کا اصول بھی دیکھتا ہے۔ موسیقی میں طویل اور مختصر سروں کو آپس میں مدغم کر دیا جاتا ہے۔ یا پھر طویل اور مختصر وقفوں کو باہم ملا کر موسیقی کا آہنگ مرتب کیا جاتا ہے۔ یہ عناصر کو متضاد ہوتے ہیں، لیکن موسیقی میں حل ہو جاتے ہیں۔ فن کے لیے نظم و ضبط اور تضاد عناصر کے حل کے اصول کے علاوہ افلاطون کی تلقین یہ بھی ہے کہ فنی لوازمات کو مشق اور مطالعے کی مدد سے سیکھنا چاہیے۔ فن کے متعلق اس تیسرے اصول کی بنیاد بھی افلاطون فلسفیانہ اصولوں پر رکھتا ہے۔ افلاطون کا پروتاگورس (PROTAGORAS) یہ کہتا ہے کہ انسان میں خوبیاں نہ تو فطری ہوتی ہیں اور نہ اتفاقی، بلکہ وہ انہیں مطالعے اور مشق سے سیکھتا ہے اسی اصول کو افلاطون فن پر منطبق کرتا ہے اور فنی لوازم کو مشق اور مطالعے کی مدد سے سیکھنے کی تلقین کرتا ہے۔

فن کی نامیاتی وحدت کا تصور | افلاطون کی تحریروں سے جو اصول اخذ کیے جاسکتے ہیں،

ان میں سب سے اہم اصول نامیاتی وحدت کا اصول ہے جسے وہ فن کے لیے لازم سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر تحریر کو ایک زندہ نامیاتی جسم کی طرح ہونا چاہیے، جس کا ایک مکمل جسم ہو اور سر پر بھی۔ اس کی ابتدا، وسط اور انتہا ایک دوسرے سے مربوط بھی ہوں اور ایک دوسرے کے مطابق

بھی۔ اہم بات یہ ہے کہ افلاطون محض فنی وحدت کا متقاضی نہیں ہے۔ وہ یہ چاہتا ہے کہ پورے فن پارے کے مختلف حصے ایک دوسرے سے اس طرح منسلک ہوں جیسے کسی زندہ جسم کے اعضاء ہوتے ہیں کہ کوئی ایک حصہ دوسرے کو مجروح کیے بغیر جدا نہ کیا جاسکے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون دراصل وحدت تاثر کا متقاضی ہے۔ افلاطون کا یہ اصول وحدت یوں تو بالعموم عام تحریر و لکھ پر منطبق ہوتا ہے، لیکن اپنی کتاب ”گارجیاس“ میں وہ خصوصیت کے ساتھ فن کے متعلق گفتگو کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن کار تمام عناصر کو منظم کرتا ہے اور ایک حصے کو دوسرے سے ہم آہنگ کرتا ہے، یہاں تک کہ اسے ایک ”منظم کل“ حاصل ہو جاتا ہے۔ اپنی کتاب ”ریاست“ میں وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ شاعری میں وزن اور آہنگ کو موضوع کے مطابق ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ وحدت تاثر، موضوع، خیال اور دیگر فنی لوازمات مثلاً وزن، آہنگ اور محاسن زبان و بیان کی مکمل مطابقت سے پیدا ہوگی۔

شاعری کے بارے میں چند ضمنی تصورات | افلاطون نے اپنی تحریروں میں

مختلف مقامات پر شاعری کے بارے میں اہم خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس نے سب سے پہلی بار اسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے شاعری کی مختلف اصناف کا تعین کیا۔ میانہ شاعری کی درجہ بندی کہانی بیان کرنے کے مختلف طریقوں کے اعتبار سے کی۔ اس نے سب سے پہلی بار شاعری کو عنائیہ، ڈرامائی اور زمیہ شاعری کی اصناف میں تقسیم کیا اور انہی بنیاد پر بعد کے ناقدوں نے اصناف سخن کی درجہ بندی کا کام کیا۔ ڈرامہ کے سلسلے میں اس نے بعض اہم باتیں کہیں ہیں اور ایک مقام پر اس نے زمیہ کے مقابلے میں المیہ کی کمتری کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ افلاطون مثالی المیہ کو اعلیٰ ترین زندگی کی تقلید سمجھتا ہے اعلیٰ ترین المیہ نگار کو وہ قانون سازوں کا ہمسر تصور کرتا ہے۔ اس لیے کہ دونوں معاشرے کی بہبود کے لیے کام کرتے ہیں اور ایک

ہی مقصد کے حصول کی کوشش کرتے ہیں۔ گوافلاتون کے یہاں ارسطو کے بتائے ہوئے 'نظریہ تزکیہ نفس' (KATHARSIS) کا مکمل تصور نہیں ملتا، تاہم اس نے المیہ کے بارے میں ترجم اور خوف کے جذبات کی تحریک کے روایتی تصور کو تسلیم کر لیا تھا۔ افلاطون کے یہاں، ہمیں "تزکیہ نفس" کے متعلق بعض اہم اشارے ملتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ بچوں کی بے چینی کا علاج جھولے کی حرکت ہے اور خداوند باکس (BACCHUS) کی پجاریوں کی مجنونانہ کیفیات کا علاج موسیقی کی جذباتی دھنیں۔ افلاطون کے خیال کے مطابق دونوں صورتوں میں بے چینی کا سبب خوف ہے جو روح کی مرعیانہ کیفیت ہوتی ہے۔ خارجی بے چینی داخلی بے چینی کو دبا دیتی ہے اور روح کو سکون بخشتی ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون نے علاج بالمثل یعنی جذبات کے ذریعے جذباتی بیماریوں کے علاج کا تصور پہلے ہی دے دیا تھا۔ ارسطو کے لیے یہ کام باقی رہ گیا تھا کہ وہ اس بنیاد پر عمارت کھڑی کرے اور اس تصور کو المیہ پر منطبق کرے۔

المیہ کے ضمن میں افلاطون ایک اور نفسیاتی نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ملے جلے احساسات انسانی فطرت میں ودیعت ہوتے ہیں۔ بہت سے منفی جذبات مثلاً غصہ، خوف، حسد وغیرہ یوں تو بظاہر رنج و غم کی ذیل میں آتے ہیں لیکن اگر ان کا آزادانہ اظہار کیا جائے تو مسرت سے خالی نہیں ہوتے۔ افلاطون یہ بتاتا ہے کہ ہومرنے غصہ کے بے باک اظہار کی مسرت کا ذکر کیا ہے اور اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ آدمی غم و اندوہ کے اظہار سے بھی مسرت حاصل کرے۔ اسی نکتہ کی ذیل میں افلاطون المیہ کی مخصوص مسرت کا ذکر بھی کرتا ہے۔

طریقہ افلاطون کے نزدیک طریقہ سے حاصل ہونے والی مسرت انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ دوسروں کی بے اطمینانی سے مسرت حاصل کرنا انسانی فطرت ہے۔ ایسی مسرت بالعموم نا سمجھی اور تکبر کا نتیجہ ہوتی ہے۔ بسا اوقات جب کوئی شخص خود کو بے جا طور پر

زیادہ عقل مند، زیادہ خوبصورت اور زیادہ بااخلاق سمجھتا ہے تو وہ دوسروں کے لیے اس قسم کی مسرت انگیز کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ یہ نا سمجھی اس وقت مسرت انگیز بنتی ہے جب ایسا شخص دوسروں کے لیے مسرت رسانی کی قوت نہ رکھتا ہو۔ اس کے برخلاف اگر وہ دوسروں کے لیے مسرت رسالی ہو تو وہ مسرت انگیز ہوتے کے بجائے خطرناک ہو جائے گا۔ گویا محض بے ضرر فرد مسرت انگیز ہو سکتا ہے اور دوسروں میں غیر شریف جذبات مسرت کو بیدار کرتا ہے۔ طرہ یہ مسرت کے بارے میں افلاطون کا پیش کردہ یہ نظریہ کسی حد تک ہمیں ہابس (HOBBS) کے پیش کردہ نظریہ کی صورت میں دوبارہ ملتا ہے۔ ہابس کا کہنا ہے کہ جب ہم دوسروں کے مقابلہ میں اپنی ذات میں کسی حد تک احساس برتری پاتے ہیں، یا اپنی ہی پہلی کمتری کے مقابلے میں خود کو برتر و عظیم محسوس کرتے ہیں تو ہمیں ہنس آتی ہے۔ (یہاں یہ بات بھی مد نظر رکھنی چاہیے کہ ہابس کا نظریہ برٹری حد تک داخلی اور نفسیاتی ہے اور اس کے یہاں طرہ بیاتی صورت حال ہنس کے مترادف ہو جاتی ہے۔ اس کے برخلاف افلاطون کا نظریہ خارجی اور حقیقت پسندانہ ہے، جس میں طرہ بیاتی صورت حال خارجی دنیا میں موجود ہوتی ہے۔) افلاطون کا خیال یہ ہے کہ مضحکہ خیز صورت حال سے پیدا شدہ مسرت دراصل طے جملے جذبات کی حامل ہوتی ہے۔ یعنی ایسی مسرت میں غیر شریف جذبات بھی شامل ہوتے ہیں اور ایسے جذبات بھی جو المیاتی عناصر کے حامل ہوتے ہیں۔ (المیہ کے بارے میں بھی افلاطون طے جملے جذبات کی بات کرتا ہے۔)

علاوہ ازیں افلاطون کا خیال یہ ہے کہ مضحک صورت حال برٹری حد تک دوستوں کے معائب سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ان لوگوں کے معائب سے جنہیں ہم پسند نہیں کرتے محض نفرت کے جذبات ہی پیدا ہوتے ہیں اور کسی قسم کا احساس طرہ بیدار نہیں ہوتا۔ افلاطون

ذاتی طنز اور غیر فطری مزاج کے حق میں نہیں ہے۔ وہ محض معصوم قسم کی مضحک صورت حال کو بہ نظر احسن دیکھتا ہے اور طریقہ کے غلط استعمال اور بے اعتدال ہنسی کو مفرت رسال سمجھتا ہے۔ ضرورت سے زیادہ ہنسی کا رد عمل بھی شدید ہوتا ہے۔ اگر کسی شخص کی عادت دوسروں پر ہمہ وقت ہنسنے کی پڑ جائے تو وہ سنجیدہ نہیں رہ سکتا اور اسی مناسبت سے اس کی عظمت میں کمی واقع ہو جائے گی۔ سقراط بھی کہتا تھا کہ ہنسی کا استعمال اتنا ہی ہوتا چاہیے جتنا کھانے میں نمک۔ اس کے باوجود افلاطون طریقہ کی افادیت کا قائل ہے۔ اس لیے کہ طریقہ انسانی فطرت کے تنوع کا درس دیتا ہے، اور مضحک صورت حال کو پیش کر کے یہ بتاتا ہے کہ کن اعمال سے ہمیں گریز کرنا چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ ہم مضحک اعمال کے حوالے سے سنجیدہ اعمال کا اندازہ بھی لگا سکتے ہیں۔

فن خطابت افلاطون فن خطابت کے سلسلے میں چار اہم اصول

بتاتا ہے۔ یہی اصول خطابت کے علاوہ ہر اچھی تحریر

کے اسلوب پر بھی منطبق ہوتے ہیں۔ (۱) پہلا اصول یہ ہے کہ تحریر و تقریر کے لیے موضوع سے مکاحقہ آگاہی ضروری ہے۔ افلاطون خطابت کے نیکانی طرز کو نہیں مانتا، لیکن وہ صحیح قسم کی خطابت کو روح کے لیے سحر سمجھتا ہے۔ خطابت وہ ہے جو لفظوں کے جادو جگائے اور اس بات کے لیے یہ ضروری ہے کہ خطیب خطابت کے فن سے آگاہ ہو، محض یہ کافی نہیں ہے کہ

اصولوں سے واقفیت ہو۔ اس فن میں مہارت کے لیے مشق ضروری ہے۔

(۲) ماہر خطیب کو تین شرطیں پوری کرنی چاہئیں: (الف) فطری رجحان طبع (ب) فن کا علم (ج) مشق، اور ان تین شرائط کو پورا کرنا خطابت کے

لیے افلاطون کا دوسرا اصول ہے۔ (۳) اس کا تیسرا اصول یہ ہے کہ تحریر و تقریر میں ایک نامیاتی وحدت ہونی چاہیے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ افلاطون

شاعری میں بھی نامیاتی وحدت کا متقاضی ہے۔ نامیاتی وحدت

(ORGANIC UNITY) کا مطلب یہ ہے کہ تحریر و تقریر میں ایک

ایسی تنظیم ہو کہ اس کے مختلف حصے ایک دوسرے سے باہم مربوط ہوں اور یہ ربط باہمی محض میکانیکی نہ ہو، اس میں زندہ جسم کے مختلف اعضا کی طرح نامیاتی تعلق ہو۔ (۴) افلاطون کا چوتھا اصول یہ ہے کہ مقررہ کو سامعین کی نفسیات کا اندازہ ہونا چاہیے۔ جس طرح کسی طبیب کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ مریض کی طبیعت اور مزاج سے مکافقہ واقف ہو۔ اسی طرح مقرر کے لیے بھی یہ ضروری ہے کہ سامعین کی ذہنی حالت اور نفسیاتی کیفیات سے واقف ہو۔ مقررہ کے لیے یہ لازم ہے کہ وہ اپنے سامعین کے طبائع اور ان کی ذہنی صلاحیتوں سے آگاہ ہو اور اسے اس بات کا اندازہ ہو کہ وہ کن کن طریقوں سے انہیں متاثر کر سکتا ہے۔ مختصراً یہ کہ اُسے موقع اور محل کے اعتبار سے اور سامعین کی ذہنی صلاحیتوں کے مطابق انہیں متاثر کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ ہر اچھی تحریر و تقریر کے لیے ان چاروں اصولوں کی پیروی لازم ہے۔

فن کے متعلق مختلف اشارے

شاعری اور خطابت کی ذیل میں ان تصورات کے علاوہ افلاطون

کی مختلف کتابوں میں مختلف قسم کے بیانات و تصورات مختلف جگہوں پر بکھرے ہوئے ہیں۔ اس کے ان مختصر بیانات سے بھی نظریات اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ شاعری کی مقصدیت کے بارے میں وہ اس کے محض مسرت بخش مقصد سے انکاری ہے۔ اس کے نزدیک اعلیٰ ترین مسرت خویوں کی فہرست میں پانچویں درجے پر آتی ہے۔ افلاطون ایسی شاعری کو جو محض مسرت بخش ہو، پیسٹری بنانے کے فن کے برابر سمجھتا ہے۔ ویسے وہ شاعری کی مسرت بخش کشش کا قائل ضرور ہے، مگر اس بات سے قطعی طور پر انکار کرتا ہے کہ شاعری کا کام شاعری کے ذریعے محض مسرت کا ابلاغ کرنا ہے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ شاعری کا اصل مقصد انسانی کردار پر اثر انداز ہونا ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی روح کی اعلیٰ اور ارفع صلاحیتوں کو بیدار کرے، انہیں بروئے کار لائے اور اس طرح انسانوں کو بہتر بنائے، تاکہ

وہ ایک اعلیٰ زندگی کی تعمیر کر سکیں۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی مقصدیت کے اس تصور کے پیش نظر جس قسم کی شاعری افلاطون کے خیال میں مستحسن ہوگی، وہ یقیناً محدود قسم کی شاعری ہوگی۔ اس کے ساتھ ہی وہ ابلاغی شاعری بھی ہوگی جسے قارئین آسانی سے سمجھ سکیں اور متاثر ہو سکیں۔ علاوہ ان میں افلاطون وحدت اور تنظیم، تناسب و توازن کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ یہی وہ کلاسیکی تقاضے ہیں جنہیں بعد کے ناقدوں نے بار بار دہرایا ہے۔ افلاطون اسلوب اور

آہنگ میں عدم تناسب کو برا سمجھتا ہے اور ڈرامے میں طے جملے تاثرات کو بھی مستحسن نہیں سمجھتا، اس لیے کہ اس سے وحدت متاثر ہو کر بڑھتی ہے اپنی کتاب ”ریاست“ (REPUBLIC) میں اس نے شعری انصاف

(POETIC JUSTICE) کا نظریہ بھی سب سے پہلی بار پیش کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نیک و بد میں مثالی قسم کا انصاف ہونا چاہیے۔ ایک اور جگہ وہ عشق کے جذبات کو شاعری کا بنیادی محرک تصور کرتا ہے۔ اغلب یہ ہے کہ یہ تصور اس کے عہد کا عام تصور ہے۔ وہ اس سلسلے میں یوریپیدیز (EURIPIDES) کا قول بھی نقل کرتا ہے کہ ”عشق کے زیر اثر ہر شخص شاعر بن جاتا ہے، خواہ وہ پہلے سے شاعر کا اہل نہ ہو۔“

افلاطون کے عہد میں ایک عام تصور یہ بھی تھا کہ طریقہ اور المیہ کے لیے فن کا رانہ صلاحیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ افلاطون نے سب سے پہلی بار اس عام خیال کو رد کیا اور یہ بتایا کہ اس قسم کی کوئی حد بندی صحیح نہیں ہے۔ اس کا خیال تھا کہ جو شخص المیہ کا فن جانتا ہے، وہ طریقہ بھی لکھ سکتا ہے۔ اسلوب کے بارے میں افلاطون کا نظریہ یہ تھا کہ اسلوب کردار کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کے اس نظریہ سے قدیم عہد میں یہ تصور ابھرا کہ اسلوب کے ساتھ اخلاق کا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ مگر یہی نظریہ جدید نظریہ کی بھی کہ ”اسلوب خود انسان ہے“ پیش گوئی معلوم ہوتا ہے۔

افلاطون بحیثیت نقاد جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں افلاطون کا ایک اہم تنقیدی نظریہ یہ ہے کہ وہ

شاعری کو محض مسرت کی فراہمی کا ذریعہ نہیں سمجھتا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاعری کو بعض دوسرے معیارات کے مطابق پرکھنا اور جانچنا چاہیے۔ ویسے بھی مسرت کا معیار کوئی ٹھوس معیار نہیں ہے، اس لیے کہ جو چیز بچوں کے لیے مسرت بخش ہے وہ جوانوں کے لیے مسرت بخش نہیں ہوگی اور جو چیز جوانوں کو مسرت بہم پہنچاتی ہے وہ بوڑھوں کے لیے باعث مسرت نہ ہوگی۔ لہذا افلاطون کی نظر میں ادبی قدر کا صحیح معیار مسرت نہیں بلکہ صداقت ہے۔ چونکہ افلاطون اس بات کا بھی قائل ہے کہ تمام فنون میں ایک قسم کی مسرت بخش کشش ہوتی ہے، اس لیے وہ فن کی مسرت بخش کیفیت کو بھی معیار مانتا ہے، مگر اس کے لیے اس کی شرط یہ ہے کہ اس معیار پر فن کو پرکھنے والے محض وہ لوگ ہونے چاہئیں جو فی الحقیقت جانچ پرکھ کے اہل ہوں۔ ہر شخص کی مسرت معیار نہیں بن سکتی۔ محض ان لوگوں کی مسرت معیار بن سکتی ہے جو مہذب اور اعلیٰ تعلیم یافتہ ہوں، یعنی وہ جو علم اور سیرت و کردار کے اعتبار سے اعلیٰ حیثیت کے حامل ہوں۔ افلاطون کے نزدیک اچھے ناقد کو عقل مند اور باہمت ہونا چاہیے، تاکہ وہ دوسروں کی رہنمائی کر سکے۔ یہاں افلاطون اپنے عہد کے اس عام تصور کے خلاف نظر آتا ہے کہ عوام کا ذوق ہی ادبی خوبیوں کا معیار ہے۔ شعر کی تشریح کے لیے وہ یہ ضروری خیال کرتا ہے کہ ناقد کو پوری شعری روایات اور فنی اصولوں کا علم ہو۔ اس کے نزدیک نظم کی تشریح کے معنی یہ ہیں کہ پوری نظم کے مفہوم کو سمجھا جائے۔ محض مصرعوں یا تراکیب کی تشریح و تحسین سے پوری نظم کی تشریح و تحسین نہیں ہوتی۔ [ڈاکٹر جانسن (DR. JOHNSON) نے اسی بات کو یوں کہا ہے کہ جو شخص پوری نظم میں کسی ایک مصرعے یا ترکیب یا بند کی تعریف و تحسین کرتا ہے اس کی مثال اس شخص کی ہے جو اپنا مکان بیچنا چاہتا تھا اور جیب میں نمونے کی اینٹ لیے پھرتا تھا]

ان باتوں کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون کے نظریات شاعری میں کافی اہم تعمیری تصورات ملتے ہیں۔ ان تصورات کے مقابلے

میں شاعری پر اس کے حلقے کی حیثیت تناوی ہو جاتی ہے۔ تنقید کی تاریخ میں افلاطون کی حیثیت رہ نہا کی ہے۔ بعد کے ناقدین نے اس کے بتائے ہوئے راستوں پر گامزن ہو کر ہی منزلیں طے کی ہیں۔ ادب کو زندگی کے تعلق سے سمجھنے کی پہلی کوشش افلاطون نے ہی کی ہے اور اسی سے اس فلسفیانہ تنقید کی ابتدا ہوئی جو فن کی صداقت اور فن پارے میں مضمون ان داخلی قوانین کا سراغ لگاتی ہے جو فن پارے کو وجود ظاہری بخشتے ہیں۔ افلاطون ادبی مسائل کو نفسیاتی طور پر یہ کہنے کی کوشش کرتا ہے، اس لیے کہ فن کار انسانی دل کو متاثر کرتے ہیں۔ لہذا انسانی فطرت کا علم فن کی صحیح تفہیم کے لیے ضروری ہے۔ اس کے نظریات محض سر و منطق کا نتیجہ نہیں ہیں، وہ عقل اور جذبہ دونوں کے اختلاط کی پیداوار ہیں۔ جذبہ اور تخیل کے باعث اس نے غور و فکر کی ارفع منزلیں طے کیں اور عقل کی گرفت کے باعث وہ بے جا اور غیر ضروری تخیلاتی پرداز سے بچا رہا۔

افلاطون کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے سب سے پہلے شاعری کی زندگی بخش قوت اور باطنی کشش کو تسلیم کیا۔ اس نے روایتی طور پر تسلیم شدہ ”شاعرانہ جنون“ (الہامی کیفیت) کی اذیت و تشریع کی۔ افلاطون اس کیفیت کو تمام عظیم فن کی جذبہ باقی کیفیت سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ کیفیت ایسی وجدانی بصیرت کی حامل ہوتی ہے جو شعور اور عقل سے ماوراء ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں افلاطون کی مراد وہی ہے جس کا بعد ازاں اظہار و رد و رد و رد نے کیا کہ ”شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار“ ہوتی ہے۔ اس کا ایک اور اہم تصور یہ ہے کہ شاعری کو مثالی دنیا کی نقل ہونا چاہیے۔ اس سلسلے میں غالباً افلاطون کے ذہن میں اس فلسفیانہ شاعری کا تصور ہو گا جو عدل، صداقت اور حسن جیسی اعلیٰ اقدار کو موضوع بنائے۔ اس تصور میں یہ معنی بھی مضمون میں کہ شاعری کو اعلیٰ انسانی فطرت کی تقلید کرنی چاہیے۔ اور اسے مستقل انسانی و آفاقی اقدار کا حامل ہونا چاہیے۔ اس بات کو اسطون نے اس طرح پیش کیا کہ شاعر

انفرادی مثالوں کے ذریعے آفاقی تصورات کو پیش کرتا ہے۔

افلاطون کا خیال یہ ہے کہ فن بنیادی طور پر تاثیر پیش کرنے کا ذریعہ ہوتا ہے وہ کسی قسم کا درس نہیں دیتا۔ لہذا فن اخلاقی درس دینے یا اخلاقیات کے اصول سمجھانے کے بجائے انسانی کردار کو متاثر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا بنیادی وظیفہ یہ ہے کہ وہ کائنات کے حسن کو دیکھنے کے لیے بصارت کو، اور انسانی فطرت کی اعلیٰ تر خوبیوں اور نیکیوں کے مشاہدے کے لیے انسانی بصیرت کو تیز تر کر دیتا ہے۔ فن انسانی روح میں صحت افزا ہواؤں کی مانند اس کی اعلیٰ تر صلاحیتوں کو نمودار کرتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ افلاطون نے اپنی کتاب 'ریاست' میں ایک مقام پر شاعری کے درسی پہلو کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فن انسانوں کو اس بات پر اکساتا ہے کہ وہ گرد و پیش کی دنیا کا خاطر خواہ مطالعہ کریں اور جہاں کہیں بھی اعلیٰ خوبیاں ملیں ان کا بہ طریق احسن مشاہدہ کریں۔ تاہم یہاں بھی وہ اخلاقی درس کی بات نہیں کرتا۔ وہ محض یہ کہتا ہے کہ فن کے توسل سے ہمیں اقدار کا صحیح احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ہم یہ دیکھتے ہیں کہ افلاطون اپنے نظریات کے اعتبار سے بعد ازاں پیدا ہونے والے اخلاقی نظریات فن سے اتنا ہی دور ہے جتنا کہ 'فن برائے فن' کے نظریات سے۔

افلاطون کے بارے میں عہد بہ عہد ایک عام تصور یہ چلا آتا ہے کہ وہ فنون لطیفہ کا بالعموم اور شاعری کا بالخصوص دشمن تھا۔ اس بات کو قطعاً بھلا دیا گیا کہ وہ ایک خاص عہد میں پیدا ہوا اور اس نے اپنے عہد کے تقاضوں کے پیش نظر شاعروں اور فلسفیوں کے تنازعہ میں فلسفیوں کی وکالت کی۔ بعد کے ادوار میں جن لوگوں نے شاعری پر حملے کیے انہوں نے بھی افلاطون کے دلائل ہی استعمال کیے اور ان باتوں کو بالکل نظر انداز کر دیا جو اس نے شاعری کے حق میں کہی ہیں۔ شاعری کو اخلاقی طور پر مستحسن سمجھنے والوں نے بھی کم و بیش افلاطون کے نظریات سے ہی فائدہ اٹھایا۔ اس بحث سے قطع نظر ہمیں افلاطون کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس نے سب سے

پہلے ادبی تنقید کی ابتدا کی۔ ہو سکتا ہے کہ اس کے بہت سے تصورات آج ہمارے لیے قابل قبول نہ ہوں، اس کے باوجود یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ افلاطون کے بعد تنقیدی عمارت اسی کی رکھی ہوئی بنیاد پر تعمیر کی گئی اس کے نظریات کی گونج آج بھی تنقیدی ادب میں سائی دیتی ہے۔ اس کی دی ہوئی کم از کم ایک اصطلاح یعنی 'تقلید' یا 'نقالی' (IMITATION) آج بھی تنقیدی مباحث کا موضوع ہے جس کی تشریح اور توضیح اور مفہوم کے تعین کی کوشش میں کافی تنقیدی مواد جمع ہو چکا ہے۔ افلاطون نے سب سے پہلی بار شاعری اور خطابت کی ماہیت اور ان کے مقصد کے حوالے سے ان کے لیے اصول وضع کیے اور یہ ثابت کیا کہ شاعری اور خطابت محض اسلوب اور تکنیک کا معاملہ نہیں ہے، بلکہ موضوع اور بصیرت کا معاملہ بھی ہے اور سب سے بڑا مددگار یہ کہ ان کا زندگی کے ساتھ ایک گہرا رابطہ ہے۔ یوں تو تنقید ہوتی رہی ہے اور ہوتی رہے گی، مگر ہم یہ کبھی فراموش نہیں کر سکتے کہ سب سے پہلی تنقیدی آواز افلاطون کی تھی اور یہی اس کی عظمت کی سب سے بڑی دلیل ہے۔

ارسطو

افلاطون نے انسانی معاشرے کی ضروریات کے تحت پوری انسانی زندگی کا ایک نظام مرتب کرنے کی کوشش کی۔ ارسطو نے انسانی علوم کی تنظیم نو کا کام شروع کیا۔ افلاطون کا فلسفہ انسانی دل کی دھڑکنوں سے ملوث تھا۔ وہ شاعری کی نظر اور فلسفی کے شعور کا حامل تھا۔ ارسطو سائنس دان کی نظر سے، خارجی اشیاء کے مطالعے اور مشاہدے سے، تجزیے اور تجربے سے اپنے بنیادی مفروضوں، اصولوں اور نظریوں کی تشکیل کر رہا تھا۔ جب کہ افلاطون عظیم یونانی تمدن کے انتشار کو ختم کرنے اور معاشرے کو منظم اور مربوط کرنے کی سعی کر رہا تھا۔ اس کے باوجود ارسطو اور افلاطون میں ایک تعلق ہے۔ وہ یہ کہ ارسطو افلاطون کی اصطلاحات اور نظریات کو سامنے رکھ کر بھی ان کی از سر نو تشریح کرتا ہے، اور کبھی ان کے خلاف استدلال کرتا ہے، اور اس طرح اپنے نظریات کی تشکیل کرتا ہے۔

فن اور شاعری کے بارے میں ارسطو نے کئی رسالے لکھے، جو نایاب ہیں، لیکن شاعری اور خطابت پر اس کے نظریات بڑی حد تک اس کی کتاب 'بوطیقا' (POETICS) اور 'فن خطابت' (RHETORICS) میں محفوظ ہیں۔ اس کے ان دو رسالوں میں تنقیدی عمل ایک نئی سمت اختیار کر لیتا ہے جو تنقیدی تصورات کے ارتقا میں بوطیقا کے نظریات ایک عظیم اہمیت کے حامل ہیں۔ ارسطو کے اس رسالے نے عہد بہ عہد ادبی تصورات اور تنقیدی نظریات کو متاثر کیا ہے۔ آج ہمارے عہد میں بھی بوطیقا کی اہمیت اتنی ہے کہ مغربی

تنقید میں نو اسطاطیلیسی مدرسہ فکر پیدا ہو گیا ہے، جو اسطو کے طریق کار کو ادبی تنقید کے لیے مستحسن سمجھتا ہے۔

علوم کے بارے میں اسطو کے نظریات

اسطو کے فلسفہ کے مطابق شاعری اور خطابت

تخلیقی علوم کی ذیل میں، سیاسیات اور اخلاقیات علمی علوم کی ذیل میں اور ریاضی طبیعیات اور مابعد الطبیعیات نظری علوم کی ذیل میں آتے ہیں۔ تخلیقی اور علمی علوم مابہیت کے اعتبار سے نظری علوم سے مختلف ہوتے ہیں۔ یوں تو تمام علوم کا فوری مقصد ایک ہی ہے یعنی علم کا صل کرنا مگر آخری مقصد کے اعتبار سے نظری علوم تخلیقی اور علمی علوم سے مختلف ہوتے ہیں۔ نظری علوم کا مقصد محض حصول علم ہوتا ہے مگر تخلیقی اور علمی علوم کسی مخصوص مقصد کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ علمی علوم علم کے ذریعے انسانی کردار کو متاثر کرتے ہیں۔ تخلیقی علوم علم کے ذریعے نفع بخش اور خوبصورت اشیاء کی تشکیل و تخلیق کرتے ہیں۔ اسطو کی اس درجہ بندی کے نتیجے کے طور پر نظری علوم کی حاصل کردہ صداقتیں، تخلیقی اور علمی علوم کی صداقتوں سے مختلف ہوتی ہیں۔ اسطو اس تفریق کو بہت اہمیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نظری علوم کے موضوعات میں انسانی قوت ارادی کی شمولیت نہیں ہوتی۔ اسی لیے جن حقائق اور صداقتوں کی تلاش نظری علوم کرتے ہیں، ان کی حیثیت آفاقی ہوتی ہے۔ چونکہ علمی اور تخلیقی علوم کے موضوعات میں انسانی قوت ارادی شامل ہوتی ہے، اس لیے وہ عمومی اصول ہی وضع کر سکتے ہیں۔ یہ اصول عام طور پر تو صحیح ہوتے ہیں، مگر ان کی حیثیت نظری علوم کی طرح دائمی نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ اسطو کی فلسفیانہ درجہ بندی کے اعتبار سے شاعری اور خطابت، فن برائے فن کے متحمل نہیں ہو سکتے، نہ ہی وہ ان اشیاء کے بارے میں جو قائم اور غیر متغیر ہیں آفاقی اصول وضع کر سکتے ہیں۔ پس یہ علوم عمومی اصول وضع کر کے اچھے شاعر اور اچھے خطیب بننے میں تو مدد دے سکتے ہیں، مگر ان کے وضع کردہ اصول کسی دائمی قدر کے حامل نہیں ہو سکتے۔

بو طبقا کی ترتیب

بو طبقا کا رسالہ توقع سے زیادہ مختصر ہے، اس میں کل چھبیس ابواب ہیں۔ اس کے اختصار کے بارے میں ایک عام خیال یہ ہے کہ اس کا دوسرا حصہ جو اسطوئے طربیہ پر لکھا تھا کم ہو گیا ہے اور وہ ابواب بھی جن میں اس نے تصویر ”ترکیہ نفس“ کی تشریح کی ہوگی اب موجود نہیں ہیں۔ اس مختصر رسالے میں شاعری کی ماہیت کے بارے میں چند بنیادی باتیں اور مذمیہ، طربیہ اور شعری زبان کے بارے میں مختصر خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ ان کے علاوہ نصف سے زائد حصہ المیہ کے بیان میں ہے۔ رسالہ کا موضوع شاعری اور اس کی مختلف اصناف سے متعلق ہے۔ اس رسالے کے پہلے پانچ ابواب موضوع کو متعارف کرتے ہیں۔ ان ابواب میں اسطوئے فن کے بارے میں عمومی تصورات کا اظہار کرتے ہوئے تقلیدی فن اور اس کے نفسیاتی محرکات بیان اختصار سے کرتا ہے، ساتھ ہی شاعری کی ابتدا اور اس کی مختلف اصناف کے بارے میں، جن میں المیہ اور طربیہ بھی شامل ہیں، خیال آرائی کرتا ہے۔ ان پانچ ابواب کے بعد چودہ ابواب المیہ سے متعلق ہیں، جن میں المیہ کی تعریف اور اس کے مختلف عناصر سے بحث کی گئی ہے۔ تین ابواب شعری زبان سے متعلق ہیں اور آخر کے چار ابواب مذمیہ شاعری اور تنقیدی مسائل کے بارے میں ہیں۔

بو طبقا کے نقائص

اس رسالے میں بعض نقائص بالکل واضح ہیں۔ مثال کے طور پر اس میں غنائیہ شاعری کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے اور طربیہ اور مذمیہ کا ذکر بالکل سرسری طور پر کیا گیا ہے۔ المیہ کے متعلق تفصیل سے گفتگو ملتی ہے مگر پوری بحث میں پلاٹ کی نوعیت اور المیہ کے تاثرات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے کہ پورے فن شعریہ تفصیلی بحث کے بجائے محض المیہ کے بارے میں کچھ تفصیل ملتی ہے، باقی اصناف کے بارے میں محض چند اشارے ہیں، اور جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا ہے غنائیہ شاعری (LYRICAL POETRY) کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ بات اسطوئے ہم عمروں کے

لیے تعجب خیز نہ ہوگی۔ انہیں معلوم تھا کہ شاعری کے ارتقا کی آخری حد المیہ ہے اور اسی لیے اس کی سنجیدگی اور اس کے اعلیٰ ترین درجے کے پیش نظر یہی وہ صنف ہے جو تفصیلی مطالعہ کی متحمل ہو سکتی ہے۔ جہاں تک غنائیہ شاعری کا تعلق ہے اس کے مطالعے سے کوئی اہم نکتہ برآمد نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لیے کہ وہ اسے فن کی ابتدائی شکل سمجھتے تھے جس کی حیثیت مکمل ڈرامے میں محض ترنمیں کی تھی، ادویوں اسے شاعری کے بجائے موسیقی کا ایک حصہ سمجھنا چاہیے، جسے شاعری کی ماہیت کے متعلق کسی تفصیلی بحث میں آسانی سے نظر انداز کیا جاسکتا ہے۔ اس کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ارسطو نے المیہ کو وہ اہمیت دی جو بعد ازاں ادبی تاریخ کے ارتقا کے اعتبار سے صحیح نہیں معلوم ہوتی۔ لہذا اس ضمن میں ارسطو کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے چند تعصبات کا اسیر تھا۔ المیہ کے سلسلے میں بھی دیگر عناصر کے مقابلے میں پلاٹ پر تفصیلی بحث اس کے عہد کی فکر کا نتیجہ تھی۔

ارسطو کے رسالے 'بوطیقا' کی ایک اور قباحت اس کا اسلوب ہے جو واضح نہیں ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ رسالہ ان لوگوں کے لیے تحریر کیا گیا ہے جو اس کے طرز فکر اور اصطلاحات سے مکمل طور پر واقف تھے۔ یہ رسالہ اپنے قارئین سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ ابتدائی باتوں سے پہلے ہی سے واقف ہوں نیز یہ کہ وہ ان باتوں کی جو مبہم طور پر کہی گئی ہوں خود وضاحت کر لیں اور ان باتوں کو جو نہیں کہی گئی ہیں خود سمجھ لیں۔ یہ رسالہ ہم سے ایک اور توقع رکھتا ہے، اور وہ لیسنگ (LESSING) کے لفظوں میں یہ ہے کہ ہمیں ارسطو کو ہر مقام پر ارسطو کے حوالے سے ہی سمجھنا چاہیے یعنی یہ کہ اس کی 'بوطیقا' کو اس کے دیگر رسالوں 'سیاسیات'، 'اخلاقیات' اور 'مابعد الطبیعیات' کے ساتھ رکھ کر پڑھنا چاہیے۔ اس گمان غالب کے علاوہ کہ اس رسالے کا دوسرا حصہ کم ہو چکا ہے۔ موجودہ رسالے میں اس بات کی شہادتیں بھی ملتی ہیں کہ گویا اس کی ترتیب اس کے لیکچروں سے

عمل میں لائی گئی ہے۔ جنہیں اس کے شاگردوں نے بعد میں شائع کر دیا۔
رسالہ میں تضادات اور فرد گزاشتیں ملتی ہیں۔ کبھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک
بات سے دوسری غیر متعلق بات نکل آئی ہے۔ اکثر اصطلاحات کو بلا کسی
تشریح کے برتا گیا ہے اور 'تقلید' کی اصطلاح کو ایک سے زیادہ مفہام
میں استعمال کیا گیا ہے۔

السطو کا طریق کار ان خامیوں کے باوجود جب ہم اسطو کے طریق
کار پر غور کرتے ہیں اور اس کی تصنیف کے
خطوط کو دیکھتے ہیں تو ہمیں 'بو طبقا' کی عہد آفریں خصوصیات کا احساس
ہوتا ہے۔ اسطو نے قدیم فلسفیوں کے الہامی طریق کار کو تو رد کیا ہی، اس نے
افلاطون کے وجدانی طریق کار کو بھی نہیں اپنایا۔ اس کا مقصد شاعری کی صداقت
کو منظم اور مثبت طور پر پیش کرنا تھا۔ اس کے نزدیک کسی چیز کو جاننے کے
معنی یہ تھے کہ اس کی اصل خصوصیات اور جوہر کا پتہ چلا یا جائے اس
مقصد کے تحت اس نے یونانی شاعری کا تجزیہ کیا۔ اس نے سب سے
پہلے شمس حقائق جمع کیے اور پھر ان حقائق سے عمومی اصول وضع کیے۔
جس طرح وہ اپنی کتاب 'سیاسیات' میں تجزیاتی طریق کار کے تحت
بہت سی شہری حکومتوں کے آئین کو سامنے رکھ کر ان سے عمومی اصول
اخذ کرتا ہے، اسی طرح 'بو طبقا' میں بھی وہ عظیم شاعروں کے فن پاروں
کے تجزیے سے شعری اصول دریافت کرتا ہے۔ اسطو کا طریق کار تجزیاتی،
استقرائی اور سائنسی ہے۔ جو شعری قوانین اسطو وضع کرتا ہے انہیں وہ
انسانی فطرت میں جاری دساری دیکھتا ہے اور اسی باعث وہ شاعری کو
انسانی سطح پر لے آتا ہے۔

اسطو شاعری کی ابتدا کو انسانی فطرت کا خاصہ سمجھتا ہے۔ اس کا
خیال ہے کہ تقلید یا نقالی کا مادہ انسان میں فطری ہوتا ہے۔ وہ دوسروں
کی نقل کو کے مشرت حاصل کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اسطو انسان میں
توازن اور آہنگ کی جبلت کا بھی قائل ہے۔ فلسفہ کی طرح وہ شاعری کو

بھی انسانی حیرت و استعجاب کے محرکات کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ المیہ کو جذباتی تاثرات کی بنیاد پر مستحسن خیال کرتا ہے اور المیہ کے ہیرو کے لیے ان خصوصیات کا اہل ہونا ضروری سمجھتا ہے جو المیہ کے جذباتی تاثرات پیدا کر سکیں۔ اس طرح ارسطو کے نظریات نقیاتی نقطہ نظر کے حامل ہو جاتے ہیں۔ بسا اوقات وہ اپنے موضوع پر تاریخی زاویہ نظر سے بھی روشنی ڈالتا ہے اس کے نزدیک اشیا کے جوہر اور ان کی اصلیت کو سمجھنے کے لیے ان کی ارتقائی کڑیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ ارسطو یونانی شاعری کے اتقا میں مختلف سمتوں اور نہجوں کا بغور مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ یہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ یونانی غنائیہ اور کورس میں گائے جانے والے نغموں سے ڈرامہ کس طرح وجود میں آیا یا یہ کہ ہومر کی رزمیہ نظموں میں موجود طریقہ اور المیہ عناصر سے طریقہ اور المیہ ڈراموں کا ارتقا کیوں کر ہوا۔ ارسطو کے یہ سوالات تاریخی نقطہ نظر کے سلسلے میں محض بنیادی اشاروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نے ہمیں کوئی مکمل تاریخی نظریہ نہیں دیا، تاہم ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ اسی کی بنیاد پر آئندہ چل کر ادبی تاریخ کی عمارت کھڑی کی گئی۔ اس کے ساتھ ہی ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اشیا کی ابتدا اور ان کے ارتقا کا مطالعہ محض تاریخی نوعیت کا ہی حامل نہیں ہوتا وہ حیاتیاتی مطالعہ بھی ہوتا ہے۔ پس یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ ارسطو نے سب سے پہلے تاریخی اور حیاتیاتی (BIOLOGICAL) نقطہ نظر سے ادبی مسائل کا مطالعہ کیا۔ ارسطو کے بعد اس کے خیالات کو عقیدے کے طور پر تسلیم کر لیا گیا اور لوگ یہ بات بھول گئے کہ ارسطو نے انسانی زندگی اور انسانی تہذیب کے مطالعے کے لیے کیا گیا طریق کار وضع کیے تھے۔

یہ بات بھی غور طلب ہے

ارسطو کے نظریات کی تشکیل پر مختلف اثرات

کہ ارسطو کے رسالے کے سارے نظریات محض اس کے غور و فکر کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ ہم عصر نظریات و خیالات بھی اس پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ بہت سے

نظریات اور اصطلاحیں اس نے وراثت میں پائیں۔ بہت سے نظریات ایسے بھی تھے جنہیں اس نے رد کر دیا۔ ان کے علاوہ اس کے اپنے عہد کے بعض سوالات ایسے تھے جن کا جواب دینا ضروری تھا۔ لہذا اس کے نظریات و تصورات پر اس کے عہد کے اثرات بھی پڑے۔ اس نے تقلید کی اصطلاح افلاطون سے، یا اس سے بھی پہلے کے مفکرین سے مستعار لے کر اسے معنوی وسعت بخشی۔ 'بو طیفقا' کے استدلال کا تعین ان دلائل سے بھی ہوتا ہے جو افلاطون نے شاعری کے خلاف استعمال کیے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ افلاطون نے رزمیہ اور المیہ دونوں پر ان کی ماہیت اور اثرات کے حوالے سے اعتراضات کیے۔ افلاطون ایسی شاعری کا متقاضی تھا جو مثالی صداقتوں کی روشنی میں ایک فلسفیانہ قسم کی شاعری ہو۔ پس افلاطون کے حملے کی نوعیت نے ارسطو کے دفاع کی نوعیت کا تعین کیا۔ ارسطو بعض ایسے سوالات بھی اٹھاتا ہے جن کا براہ راست تعلق شاعری کے بارے میں عام خیالات سے نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً رزمیہ یا المیہ یا پلاٹ اور کردار کی تقابلی سمیت کے بارے میں بحث، شاعری کے متعلق عمومی نظریات یا فن شعر کے بارے میں عام خیالات سے براہ راست تعلق نہیں رکھتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اس قسم کی بحثیں اپنے زمانے کے سوالات کو سامنے رکھ کر اٹھائیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ڈرامے کا فن انحطاط پذیر تھا جس کی شکایت خود ارسٹوفینیز بھی کر چکا تھا۔

ارسطو کا یہ رسالہ کئی اعتبار سے اپنے عہد کی نمائندگی کرتا ہے۔ ارسطو نے شاعری کے لیے آفاقی قوانین نہیں بنائے۔ اس لیے کہ تخلیقی علم کے قوانین آفاقی صداقتوں پر مبنی ہو ہی نہیں سکتے۔ اس کے سامنے محض یونانی ادب تھا جو ہر اعتبار سے اپنے کمال کو بھی نہیں پہنچا تھا۔ لہذا اس نے محض ان حقائق سے جو اس کے سامنے تھے، قوانین اخذ کیے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ان قوانین کو مستقبل کے ادب پر نافذ نہیں ہونا چاہیے اس کے باوجود 'بو طیفقا' کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس کے بہت سے اصول

ہمہ گیر اہمیت کے حامل ہیں۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ یہ اصول مصنوعی تہذیب اور مصنوعی ادب کا حاصل نہیں ہیں۔ یہ اصول اس ادب سے حاصل کیے گئے ہیں جو بنیادی انسانی فطرت کا عکاس تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ارسطو کے بنائے ہوئے بہت سے قوانین اور اصول آج بھی اتنے ہی صحیح ہیں جتنے کہ پہلے تھے۔ البتہ بعض اصولوں اور قوانین کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے عہد کے تعصبات اور تصورات سے ماوراء انہیں ہیں تاہم وہ تاریخی اہمیت کے حامل ضرور ہیں۔

شاعری کی ماہیت شاعری کی ماہیت کے بارے میں ارسطو افلاطون کے خیالات کو دہراتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ شاعری اور دیگر فنون لطیفہ میں بہت سی اقدار مشترک ہیں۔ شاعری بھی اور فنون کی طرح ایک ”تقلیدی فن“ ہے، گو ارسطو نے تقلید کی اصطلاح افلاطون سے ہی مستعار لی مگر وہ اسے نئے مفہیم عطا کرتا ہے۔ ارسطو کے عطا کردہ مفہوم کے تحت شاعری محض واقعاتی حقیقتوں اور موجود اشیا کی نقالی نہیں رہ جاتی، بلکہ شاعرانہ عمل ایک تخلیقی بصیرت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اسی تخلیقی بصیرت کے سبب شاعر واقعاتی دنیا میں اپنے موضوع کی تلاش کرتا ہے اور موجود واقعات اور حقائق سے کوئی نئی چیز تخلیق کرتا ہے۔ شاعر اپنے مواد کو برتتے وقت اشیا کو اس طرح پیش کرتا ہے ”جیسے کہ وہ اشیا سمجھیں یا ہیں یا جیسا کہ ان کے بارے میں کہا جاتا ہے یا تصور کیا جاتا ہے، یا پھر کہ ان اشیا کو ہونا چاہیے“ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر ماضی و حال کے واقعات و حقائق کو استعمال کرتا ہے اور مردج خیالات و تصورات کو برتتا ہے، یا پھر غیر موجود تصوراتی حقیقتوں کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک نئی صورت و ہیئت عطا کرنے کا عمل ان تینوں طریقوں میں مضمون ہے اور ارسطو کے نزدیک عمل تقلید تخلیق نو کے مترادف ہے۔ عمل تقلید کو ایک تخلیقی عمل بتا کر ارسطو نے ادبی نظریات میں ایک اہم تصور کا اضافہ کیا ہے۔ اس طرح وہ شاعری کو

انسانی زندگی کی مستقل، ہمہ گیر اور آفاقی خصوصیات کی تقلید یا بہ الفاظ دیگر ان کا اظہار سمجھتا ہے۔ ارسطو شاعری کو نہ تو محض نقالی اور تقلید سمجھتا ہے اور نہ محض واہمہ اور قریب نظر۔ جس طرح شاعری محض نقالی اور تقلید سے مختلف ہے، اسی طرح وہ محض دلہے اور قریب نظر سے بھی مختلف ہے۔ شاعر روزمرہ کی زندگی کے انتشار سے ایک منضبط اور منظم ہدیت پیدا کرتا ہے۔ جس میں انسانی فطرت کی مستقل خصوصیات اظہار پاتی ہیں اور منسجمل ہوتی ہیں۔ انسانی فطرت کی یہ مستقل خصوصیات آفاقی اور مثالی صداقتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔

شاعری اور تاریخ انہی آفاقی خصوصیات کی بنیاد پر ارسطو شاعری کو تاریخ سے معین کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ”شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہوتی ہے۔“ اس لیے کہ مورخ خود کو امر واقعہ کا اسیر بنا لیتا ہے جبکہ شاعر خصوصی واقعات کو عمومی اور آفاقی بنا دیتا ہے، اور مخصوص اور منفرد کے ذریعے آفاقی و کائناتی حقیقت کو پیش کرتا ہے۔ اس طرح شاعر بھی فلسفی کے مانند کائناتی صداقتوں کی تلاش کرتا ہے اور انہیں پیش کرتا ہے۔ یہاں ارسطو شاعری کے بارے میں تین بنیادی باتیں بتاتا ہے:

۱۔ بڑی شاعری ہمہ گیر، آفاقی اور کائناتی صداقتوں کی حامل ہوتی ہے۔

۲۔ اسی لحاظ سے شاعری کی اپیل بھی آفاقی و کائناتی ہوتی ہے اور وہ

زمان و مکان کی اسیر نہیں ہوتی۔

۳۔ چونکہ شاعری اور فلسفہ دونوں آفاقی اور کائناتی صداقتوں کی تلاش

کرتے ہیں، اس لیے ان میں کوئی بنیادی تضاد موجود نہیں ہے۔

یوں تو خود افلاطون نے بھی اس بات کو تسلیم کر لیا تھا کہ شاعری اور

فلسفہ دونوں میں وجدان کی کار فرمائی ہوتی ہے مگر اس نے ارسطو کی طرح

فلسفہ اور شاعری کے تنازعہ کو ختم نہیں کیا تھا۔ ارسطو نے یہ بتا کر کہ شاعری

اور فلسفہ دونوں عظیم تر کائناتی صداقتوں کی تلاش کرتے ہیں اس پر اتے

تنازعہ کو ختم کرنے کی سعی کی۔

شاعری کا مقصد اور وظیفہ
 متقدمین سے لے کر ارسطو کے ہمہ
 تک یہ تصور عام تھا کہ شاعری اخلاقی
 درس دیتی ہے اور یوں بطور معلم اخلاق شاعری کی اہمیت مسلم تھی۔ افلاطون
 نے اس تصور پر پہلا شدید حملہ کیا اور شاعری کو اخلاق کا سرچشمہ ماننے سے
 انکار کر دیا۔ ارسطو نے سب سے پہلی بار یہ تصور پیش کیا کہ شاعری ایک
 خاص قسم کی اعلیٰ مرتبہ ہم پہنچاتی ہے۔ گو 'بوطیقا' میں اس نظریہ کا بیان وضاحت
 سے نہیں ملتا۔ اس کے باوجود اس سلسلے میں ارسطو نے جو کچھ اپنے رسالہ 'تھیسیا' (POLITICS)
 اور 'مابعد الطبیعیات' (METAPHYSICS) میں موسیقی
 کے بارے میں کہا ہے اسی سے شاعری کے بارے میں بھی نظریات اخذ کیے
 جاسکتے ہیں۔ علاوہ ازیں خود بوطیقا میں ارسطو یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ ہر
 قسم کی شاعری اپنی مخصوص قسم کی مسرت ہم پہنچاتی ہے۔ تاہم ارسطو اپنے
 نظریہ کو محض مسرت تک محدود نہیں کرتا، اس کا خیال ہے کہ ان اذہان کے
 لیے جو صحت مند اور معمول کے مطابق ہوں، جمالیاتی مسرت محض اسی وقت
 ممکن ہوگی جب کہ اخلاقیات کے تقاضے بھی پورے ہوں۔ اس طرح
 ارسطو شاعری میں فن کی مسرت کے ساتھ ساتھ اخلاقی تقاضوں کو بھی ضمیر
 دیکھتا ہے۔ مگر ارسطو کے اس تصور کے معنی یہ نہیں کہ وہ شاعری کو اخلاقی
 درس و تدریس کا ذریعہ خیال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا اصل
 مقصد یہ نہیں کہ لوگوں کو اخلاقی طور پر بلند کیا جائے یا انہیں کسی قسم کی
 تعلیم دی جائے۔ ارسطو دراصل شاعری کے جمالیاتی مقصد اور اس کے اخلاقی
 مقصد میں تمیز کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا جمالیاتی عنصر شاعری کے
 لیے لازم ہے اور اس کے اخلاقی عنصر کی اہمیت محض ثانوی اور اضافی ہے۔
 عمل تقلید اور فطرت
 ارسطو شاعری کی ماہیت اور اس کے مقصد
 کے متعلق ان بنیادی باتوں کے علاوہ دیگر
 مقامات پر ایسے اشارے بھی کرتا ہے جن سے شاعری کے بارے میں اس کے

نظریات کی مزید تائید ہوتی ہے۔ عمل تقلید کے متعلق ارسطو کہتا ہے کہ ”فن فطرت کی تقلید کرتا ہے۔“ یا پھر یہ کہ ”تقلید کے معروض عمل کرتے ہوئے انسان ہوتے ہیں۔“ ان دونوں جملوں کو ساتھ ساتھ رکھیے تو بادی النظر میں متضاد معلوم ہوں گے۔ اس لیے کہ ایک فطرت کی تقلید سے متعلق ہے اور دوسرا انسانی اعمال کی تقلید سے متعلق ہے۔ (یہاں انسانی اعمال سے مراد انسانی افعال، خیالات اور جذبات، یوں کہیے کہ پوری انسانی زندگی ہے، غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ ارسطو کے اس چلے کا مطلب کہ ”فن فطرت کی تقلید کرتا ہے“ یہ ہے کہ فن فطرت کے تخلیقی عمل کی تقلید ہے۔ یہاں فطرت تقلید کا موضوع نہیں ہے بلکہ تقلید کا موضوع انسان ہے اور انسانی زندگی اپنے تمام تر مظاہر کے ساتھ معروض تقلید (OBJECT OF IMITATION) ہے۔ گویا فن اس طرح تخلیق کرتا ہے جیسے فطرت کرتی ہے۔ لیکن وہ اپنا موضوع انسانی افعال، خیالات اور جذبات کو بناتا ہے۔ اس نظریے کو پوری طرح نہ سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ بعد کے ادوار میں فطرت کو تقلید کا موضوع سمجھ لیا گیا اور اس طرح ارسطو کے تصورات کو الجھا دیا گیا۔

تحریک تخلیق ارسطو تحریک تخلیق (INSPIRATION) کے معنی کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ اپنے رسالے ”خطابت“ میں وہ بتاتا ہے کہ:

”شاعری تحریک تخلیق کا نتیجہ ہوتی ہے۔“

یو طبقہ میں ارسطو ایک سے زیادہ اقسام کی تحریکات کی بات کرتا ہے۔ یہ تحریکات مختلف قسم کے شعری طبائع کے مطابق ہوتی ہیں۔ کچھ شاعر عظیم ذہانت کے حامل ہوتے ہیں اور اپنی ذہانت کے بل بوتے پر شعر کہتے ہیں اور کچھ پر شاعری الہام کی صورت میں وارد ہوتی ہے۔ وہ ایک قسم کی کیفیت جنون کے تحت شعر کہتے ہیں۔ پہلی قسم کا شاعر اپنے شعور کے تابع ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا شاعر شدید جذبات کے تابع ہوتا ہے۔ ایک

کسی بھی صورت میں خود کو ڈھال سکتا ہے اور کسی کیفیت کو قبول کر کے کوئی بھی رد کر سکتا ہے مگر دوسرا اپنی جو خسیلی طبیعت کے باعث محض شدید جذبہ باقی دباؤ کے تحت شاعری کرتا ہے۔

شاعری کی ماہیت اور تزکیہ نفس (KATHARSIS) کی ماہیت

کے سلسلے میں ارسطو کا ایک بہت اہم نظریہ شعر کے جذبہ باقی تاثر کے متعلق ہے۔ افلاطون نے ڈرامائی شاعری اور رزمیہ دونوں کو اس لیے رد کیا تھا کہ اس کے خیال میں اس کا جذبہ باقی تاثر انسانی جذبات اور کردار دونوں کے لیے منفرت رساں ہوتا ہے۔ جذبات میں انتشاری کیفیات پیدا ہوتی ہیں اور کردار کمزور ہو جاتا ہے۔ انسانی عقل کی گرفت جو انسان کی سب سے بڑی صلاحیت ہے، کمزور ہو جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ارسطو کا خیال یہ ہے کہ شاعری کا یہ جذبہ باقی تاثر بہتر اثرات کا حامل ہوتا ہے۔ بجائے اس کے کہ اس سے کردار کمزور ہوں یا جذبہ باقی انتشار ہو، تزکیہ نفس کی صورت میں یہ جذبہ باقی تاثر کردار کے لیے صحت مند اثرات کا سبب بنتا ہے۔ ہوتا ہے کہ شعر کے جذبہ باقی تاثر کے باعث سوئے ہوئے جذبات مشغول ہو کر اخراج پاتے ہیں۔ جذبات کے اس اخراج کو ارسطو تزکیہ نفس کا نام دیتا ہے۔ جس سے ایک طرح کی سکون بخش کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ارسطو کے اس نظریے نے ایک طرف تو افلاطون کے اعتراض کا بھرپور جواب دیا اور دوسری طرف شعر کی تحسین کے لیے نئی راہیں کھول دیں۔

شاعری کی ماہیت کے سلسلے میں ارسطو

کلام موزوں اور شاعری

کا یہ بیان زیادہ بحث طلب ہے کہ:

”دزن یا موزونیت شاعری کے لیے لازمی نہیں ہے۔“

اس کا خیال ہے کہ دزن شاعری میں محض اتفاقی چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری سے ارسطو کی مراد تمام تخیلاتی ادب ہے خواہ وہ نظم میں ہو یا نثر میں۔ ارسطو کے بعد اس خیال کی تائید کہ تمام تخیلاتی ادب شاعری ہے

اور بہت سے ناقدوں نے بھی کی ہے۔ اس کے باوجود اسطو کا یہ دعویٰ کہ کلام
 موزوں شاعری کی لازمی خاصیت نہیں ہے بلکہ محض اتفاقی جز ہے، محل نظر
 ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسطو شاعری میں موزونیت کے عنصر کو بے جا طور
 پر کم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکالیں کہ اسطو میں
 تعلقی اور آہنگ جیسی جمالیاتی خصوصیات کی تحسین کا مادہ کم ہے؟ لیکن ہم
 یہ پہلے دیکھ چکے ہیں کہ اسطو شاعری کی بنیاد توازن اور آہنگ کی انسانی
 جبلت پر رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ المیہ کے غنائیہ حصوں میں تعلقی اور آہنگ
 کو قابل قدر سمجھتا ہے، ایک اور اہم بات یہ ہے کہ گوارسطو نظریاتی طور پر
 نثر پاروں کو مثلاً سقراط کے مکالموں کو بھی شاعری میں شامل کر لیتا ہے، مگر
 علمی طور پر جب وہ شاعری پر بحث کرتا ہے تو کسی نثر پارے کو معرض بحث
 میں نہیں لاتا۔ 'یو طیکا' میں شاعری کے بارے میں جو بحث ملتی ہے اس
 میں منظوم شاعری کے علاوہ تخیلاتی ادب کی اور کسی قسم پر کوئی بحث نہیں
 ملتی۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ اسطو کلام موزوں کو شاعری کے لیے لازمی نہیں
 سمجھتا اور اسے محض ایک اتفاقی امر قرار دیتا ہے تو 'یو طیکا' میں شاعری
 پر بحث کرتے ہوئے کم از کم مثالوں کی حد تک ہی وہ ایسے نثر پاروں کا
 حوالہ دے سکتا تھا جنہیں وہ شاعری کی صف میں شمار کرتا تھا۔ چونکہ اس
 نے اس قسم کی کوئی بات نہیں کی، اس لیے ہم اس سے یہ نتیجہ نکالنے میں
 حق بجانب ہیں کہ اسطو کے اس بیان کو اس کے اپنے عہد کی بدعتوں کے
 ساتھ رکھ کر دیکھنا چاہیے۔ اسطو کے زمانے میں عام رجحان یہ تھا کہ محض
 کلام موزوں کو شاعری سمجھا جاتا تھا، خواہ وہ کسی حکیم کا منظوم نسخہ ہی کیوں
 نہ ہو۔ شاعری کو محض نظم پارہ سمجھنے والوں کے خلاف رد عمل کے طور پر
 اسطو نے اپنے بیان میں ایک شدت اختیار کر لی۔ اسطو کے نزدیک
 شاعری محض الفاظ کی موزوں ترتیب سے پیدا نہیں ہوتی۔ اس کا خیال
 ہے کہ مختلف اقسام کی تحریروں میں الفاظ کے ذریعے تقلید کے مختلف
 طریقے ہیں اور طرز تقلید کے اختلاف سے ہی تحریروں کی مختلف اقسام پیدا

ہوتی ہیں۔ اس طرح ارسطو موزونیت الفاظ کو اہم نہیں سمجھتا بلکہ لفظوں کے ذریعے تقلید کے مختلف طریقوں کو اہمیت دیتا ہے۔ پس شاعری اور نثر کا فرق یہ نہیں ہے کہ ایک موزوں اور دوسری غیر موزوں ہوتی ہے، بلکہ یہ ہے کہ دونوں کے طرز تقلید میں فرق ہوتا ہے۔ اس تقلیدی فرق کی اہمیت جتنے میں ارسطو اس حد تک آگے بڑھ جاتا ہے کہ وہ موزونیت کو شاعری کا لازمی جز ہی سمجھنے سے انکار کر دیتا ہے۔

اب تک ہم نے شاعری کے موضوع سے متعلق ارسطو کے خیالات کا مطالعہ کیا ہے۔ ارسطو نے شاعری کی ابتدا، اس کی ماہیت اور اس کے اثرات سے بحث کی ہے۔ افلاطون کے برعکس ارسطو کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے یہ ثابت کیا کہ شاعر بھی فلسفی کی طرح صداقت کا متلاشی ہوتا ہے اور اس طرح شعری صداقت کا وجود مسلم ہے۔ اس کے علاوہ اس نے شاعری کی معاشرتی اہمیت کی وضاحت بھی کی۔ بے اخلاقی پہلو کے بجائے شاعری کے جمالیاتی پہلو پر زور دیا۔ ارسطو کی یہ تمام بحثیں موضوع شعر سے متعلق ہیں۔ وہ ان کے علاوہ شعری ہدیت اور شاعری کے تکنیکی پہلو کو پیش نظر رکھتا ہے۔ یوں تو وہ شاعری کو صداقت سمجھتا ہے مگر اس کے ساتھ وہ اسے ایسا فن بھی تصور کرتا ہے جس کی بنیاد چند اصولوں اور قوانین پر ہو۔ وہ یہ دعویٰ مطلق نہیں کرتا کہ محض اصول اور قوانین ہی شعری تخلیق کے لیے کافی ہیں۔ وہ قوت ایجاد و اختراع کا بھی قائل ہے، مگر عام یونانیوں کی طرح وہ بھی شاعری کو فن سمجھتا ہے اور اس سلسلہ میں ہزار اور مشق کا قائل ہے۔ ارسطو اپنی کتاب 'خطابت' میں آگاتھان (AGATHON) کا یہ قول بھی پیش کرتا ہے کہ:

”کچھ تاثرات تو فن کے سبب سے پیدا ہوتے ہیں اور کچھ محض اتفاقی ہوتے ہیں۔“

ارسطو کے بعد رومن ناقدین نے اس امر پر سیر حاصل بحثیں کیں کہ شاعر کو شاعر بنانے کے لیے فن اور فطری قوت ایجاد کی مقابلتہ کیا اہمیت

ہے۔ ارسطو کے نزدیک اس بحث کی کوئی گنجائش نہیں، وہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ فنی اصولوں کو سمجھ کر شاعر شعوری طور پر بہتر سے بہتر لکھ سکیں۔

اپنے اسی مقصد کے تحت ارسطو شاعری کی اصناف
کا تعین کرتا ہے تاکہ ان کی امتیازی خصوصیات

اور ان قوانین کا پتہ چلا یا جائے جو ان کی تخلیق میں کارفرما ہوتے ہیں۔ وہ شاعری کو "تقلید" کی ایک قسم بتاتے ہوئے اسے دیگر مختلف اصناف میں تقسیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کی اصناف یہ ہیں:

۱۔ رزمیہ (۲) المیہ (۳) طربیہ (۴) غنائیہ

ان میں سے اول الذکر تین اصناف پر ارسطو اپنے رسالے میں بحث کرتا ہے۔ ان اصناف میں وہ سب سے زیادہ بحث المیہ پر کرتا ہے اور المیہ کی تعریف وہ یوں کرتا ہے:

"المیہ ایک ایسے نعل کی تقلید ہوتا ہے جو سنجیدہ اور مکمل ہو اور ایک خاص طوالت اور ضخامت کا حامل ہو۔ اس کے مختلف حصے زبان و بیان کے مختلف وسائل سے مزین ہوں۔ اس کی ہیئت بیانیہ ہونے کے بجائے ڈرامائی ہو اور وہ ترحم اور خوف کے مناظر کے باعث ان جذبات کے ترکیب کا موجب ہو۔"

المیہ کی اس تعریف میں ارسطو اس کے ان خصائص کا ذکر کر دیتا ہے

جن کے باعث المیہ دیگر اصناف شعور سے ممیز ہوتا ہے۔ چونکہ المیہ کا نعل سنجیدہ ہوتا ہے، اس لیے وہ طربیہ سے مختلف ہے، اور چونکہ اس کی ہیئت بیانیہ نہیں ہوتی بلکہ ڈرامائی ہوتی ہے، اس لیے وہ رزمیہ سے مختلف ہوتا ہے۔ اس میں کورس کے حصوں میں گیتوں کا اور مکالموں میں منظوم پیرائیہ بیان کا استعمال ہوتا ہے۔

المیہ کی ایک بڑی خصوصیت اس کی فنی سختی ہے۔ اس کی ضخامت و طوالت کے حدود

اور اس کی فنی تنظیم پر ارسطو بہت زور دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

”المیہ میں ابتدا، وسط اور انتہا ہونی چاہیے۔“

یعنی یہ کہ اس میں اتنی ضخامت و طوالت ہونی چاہیے کہ پورے عمل میں ایک تدریجی اور منظم ارتقا ہو جو اپنے نقطہ و عروج سے گزر کر انتہا کو پہنچ جائے۔ اس کے ساتھ ہی عمل کا یہ سلسلہ اتنا محدود اور مختصر بھی ہونا چاہیے کہ ناظرین کا ذہن اسے ایک مکمل فن پارے کے طور پر قبول کر سکے اور نہ اس کی یادداشت پر بار نہ ہو۔ ارسطو کا تقاضہ یہ ہے کہ المیہ اپنی قابل فہم ابتدا سے چل کر اطمینان بخش نتائج تک پہنچے اور اس میں ایسا نقطہ و عروج آئے جو نہ صرف ان واقعات کا منطقی نتیجہ ہو جو پہلے ہو چکے ہیں بلکہ اس سے وہ واقعات بھی رونما ہونے چاہئیں جو بالآخر انتہا پر منتج ہوں۔ اس طرح ابتدا سے وسط اور وسط سے انتہا تک ہر دوسرا واقعہ پہلے واقعہ کا فطری نتیجہ ہونا چاہیے۔

سب سے آخر میں المیہ کی وہ مخصوص امتیازی خصوصیت آتی ہے جو اس کا **المیہ کا وظیفہ اور مقصد** ہے۔ ارسطو کے نزدیک یہ امتیازی خصوصیت ترحم اور خوف کے جذبات کے تزکیے کی ہے۔ المیہ ان جذبات کو مشغول کر کے ان کے انحلا کا موجب ہوتا ہے۔ ارسطو تزکیہ نفس کے اس نظریے کو پیش کرتے ہوئے ایک ایسی اصطلاح استعمال کرتا ہے جو دراصل طب کی اصطلاح ہے۔ یہ اصطلاح (KATHARSIS) ہے جس کے طبی معنی جلاب کے ہیں۔ طب کی اس اصطلاح کو فن کے دائرے میں لا کر ارسطو نے اس کے فنی مفہوم کی توضیح و تشریح نہیں کی۔

تزکیہ نفس (KATHARSIS) کا مفہوم ارسطو کے فنی نظریات کے سلسلے میں اس

اصطلاح کے مختلف مقامات پر متعین کرنے کی کوششیں کی گئی ہیں۔ بسا اوقات اسے ایک ایسی اخلاقی کیفیت بتایا گیا ہے جو جذبات کی تطہیر سے

پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ کیفیت اخلاقی سے زیادہ نفسیاتی ہے۔
 بہر صورت ارسطو کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ المیہ انسانی روح پر اسی قسم
 کا اثر ڈالتا ہے جیسا طبی علاج کا جسم پر ہوتا ہے۔ اس کے باعث
 جذبہ باقی تو اذن کی ایک ایسی صورت پیدا ہوتا ہے جو سکون بخش ہوتی ہے
 اور یہ سکون ایک قسم کی مسرت کی کیفیت کا حامل ہوتا ہے ارسطو نے
 تہذیب نفس کی کیفیت کا بیان اپنے رسالہ ”سیاسیات“ (POLITICS)
 میں بھی کیا ہے۔ موسیقی کے بارے میں اظہار رائے کرتے ہوئے وہ کہتا ہے
 کہ موسیقی ذہنی گھٹن کی تظہیر کرتی ہے۔ آج کے نفسیاتی علوم کے پیش نظر
 ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اگر جذبہ باقی گھٹن کا تہذیب نہ ہو تو یہ گھٹن ہسٹریا یا دیگر
 ذہنی عوارض کی شکل اختیار کر سکتی ہے۔

تاہم المیہ کے سلسلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ارسطو کا تہذیب نفس
 کا نظریہ المیہ کے وظیفے اور مقصد کا مکمل طور پر احاطہ نہیں کرتا۔ آج ہم
 یہ بات وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ المیہ محض جذبہ باقی گھٹن کو دور نہیں کرتا۔
 نہ ہی وہ محض دو جذبہ باقی یعنی تہذیب اور خوف کا تہذیب کرتا ہے۔ مثال کے
 طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے وظائف میں ایک وظیفہ یہ بھی ہے کہ
 وہ انسانی تجربات کو وسیع تر کرتا ہے۔ انسانوں کو ان کی زندگی اور ان کے
 مقدر کے بارے میں بصیرت عطا کرتا ہے، ساتھ ہی ان کی قوت برداشت
 کو جلا دیتا ہے۔ المیہ کے ان وظائف کے بارے میں ارسطو ہمیں کچھ نہیں
 بتاتا۔ المیہ سے قطع نظر ارسطو ہمیں یہ بات تفصیل سے نہیں بتاتا کہ مختلف
 اقسام کی شاعری سے کن کن جذبات کا تہذیب ممکن ہے۔ گو تہذیب نفس کے
 سلسلے میں ہم ارسطو کے نظریے کی بنیادی صداقت سے قطعاً انکار نہیں
 کر سکتے۔ ارسطو کے نظریے کی بنیاد ہی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تہذیب ناظر اور
 قاری کا بھی ہوتا ہے اور شاعر کا بھی۔ شاعر بھی تخلیق کے ذریعے تحریر
 تخلیق کے ذریعے چھٹکارا پاتا ہے اور اس طرح اس کی تظہیر جذبات
 بھی ہوتی ہے اور اس کی جذبہ باقی گھٹن کا تہذیب بھی ہوتا ہے۔ یوں ہم یہ

کہہ سکتے ہیں کہ شاعری، شاعر اور قاری دونوں کے جذبات کا تزکیہ کرتی ہے۔ شاعر کا تزکیہ نفس شعر کہہ کر اور قاری کا شعر پڑھ کر ہوتا ہے۔ ساتھ ہی یہ کہ مختلف اقسام کی شاعری مختلف اقسام کے جذبات کے لیے تزکیہ نفس کا موجب ہوتی ہے۔

ان باتوں کے باوجود ہمیں ارسطو کے اس نظریہ کو ان عوامل کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے جن کے باعث یہ نظریہ وجود میں آیا۔ ارسطو سے پہلے افلاطون نے یہ دعویٰ کیا تھا کہ المیہ ذہنی انتشار اور اعسالی انسانی قوی کے اضمحلال کا باعث بنتا ہے۔ ارسطو نے یہ بتایا کہ انتشاری اور اضمحلالی اثرات کے برعکس المیہ صحت مند اثرات کا حامل ہوتا ہے اور بیمار کرنے کے بجائے علاج کرتا ہے۔ افلاطونی حملے کی مداخلت کے حوالے سے ہی ہم ارسطو کے اس نظریے کی صحیح اہمیت کو سمجھ سکتے ہیں۔

المیہ کے عناصر اور پلاٹ اور کردار کا تقابل المیہ کی تعریف کرنے کے بعد

ارسطو ان عناصر کا تجزیہ کرتا ہے جن سے اس کی ترکیب عمل میں آتی ہے۔ تین عناصر جن کا تعلق معروض تقلید سے ہے پلاٹ، کردار اور خیال ہیں۔ دو عناصر جن کا تعلق وسیلہ تقلید سے ہے زبان، تغلک و آہنگ ہیں۔ چھٹا عنصر منظر ہے جس کا تعلق طرز تقلید سے ہے۔ ان چھ عناصر میں بعض زیادہ اہمیت کے حامل ہیں، اور دوسرے مقابلتا کم اہم ہیں۔

ارسطو ان تمام عناصر میں پلاٹ کو سب سے زیادہ اہم گردانتا ہے۔ اس کی نظر میں پلاٹ، ڈرامائی اشخاص کی ذاتی و جذبہ باقی صلاحیتوں (کردار) اور ان کے عقلی و فکری رجحانات (خیال) دونوں سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس بات پر ارسطو تفصیل سے بحث کرتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پلاٹ اور کردار کے درمیان کسی ایک کی فضیلت کا مسئلہ اس کے عہد کا بحث طلب مسئلہ تھا۔ ارسطو بنیادی طور پر المیہ کو انسانوں کی تقلید نہیں کہتا بلکہ اسے انسانی عمل کی تقلید کہتا ہے۔ اس لیے پلاٹ جو انسانی

اعمال کی کڑیوں کا سلسلہ ہوتا ہے، المیہ میں کردار پر فوقیت رکھتا ہے اور یہی المیہ کا بنیادی جز اور اس کی روح ہے۔ کردار کی حیثیت ثانوی ہے، اس لیے کہ انسانی عمل سے جو کچھ ظاہر ہوتا ہے کردار محض اس کی توثیق کرتے ہیں۔ ڈرامائی کرداروں کی تقریریں خواہ وہ ان کی شخصیت اور ان کے کردار کو کتنی ہی خوبی سے کیوں نہ ظاہر کریں، المیاتی اثرات کے لیے اتنی موثر کبھی نہیں ہو سکتیں جتنا کہ ایک منظم پلاٹ ہو سکتا ہے۔ منظم پلاٹ میں حرکت اور اپنے جے کے مواقع شدید جذباتی تاثرات کے حامل ہوتے ہیں۔ اسی سبب سے ارسطو پلاٹ کو ”المیہ کی روح“ بتاتا ہے۔ منطقی طور پر ہم اس سلسلے میں ارسطو سے متفق ہوں گے، گو آج ہمارے عہد میں کرداروں کو زیادہ اہم سمجھا جاتا ہے۔ غور کرنے پر ہمیں معلوم ہو گا کہ کسی دروازے والے پلاٹ میں ہیجان انگیز واقعات بھرپور تاثر چھوڑتے ہیں، خواہ ان کے کردار کیسے ہی بے جان اور سپاٹ کیوں نہ ہوں، جب کہ اعلیٰ ترین کرداروں کے ساتھ سست رفتار اور سپاٹ واقعات موثر ثابت نہیں ہوتے۔ اس بحث کے سلسلے میں یہ سوال البتہ اٹھایا جاسکتا ہے کہ خود ارسطو کے اصول وحدت کے پیش نظر کیا کسی ایک عنصر کو دوسرے پر فوقیت دینا چاہیے؟ حقیقت یہ ہے کہ پورے فن پارے میں تمام عناصر مل جل کر ایک مکمل وحدت کی تشکیل کرتے ہیں۔ کسی ایک عنصر کو دوسرے عنصر پر فوقیت یوں نہیں دی جاسکتی کہ ہر عنصر فن پارے کی وحدت و زندگی کے لیے لازمی ہوتا ہے۔

پلاٹ کی وحدت پلاٹ کے متعلق بحث کرتے ہوئے ارسطو بعض بنیادی اور ہمہ گیر فنی اصولوں پر روشنی ڈالتا ہے۔ بنیادی طور پر اس کی بحث المیہ کے پلاٹ سے ہے لیکن اس بحث کے دوران وہ ایسے اشارے کرتا ہے جن سے ہم تمام فنون کے لیے نظریات اخذ کر سکتے ہیں۔ المیہ کی تعریف کرتے ہوئے ارسطو کہتا ہے کہ اس کا عمل (پلاٹ) مکمل اور ایک خاص طوالت کا حامل ہونا چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ ”ایک اچھے منظم پلاٹ کو نہ تو بے ترتیبی سے شروع ہونا چاہیے اور نہ

ختم۔ اس کی طوالت کے کچھ حدود ہونے چاہئیں اور واقعات میں ایک خاص نظم و ضبط۔ پلاٹ کے اس اصول کی بنیاد وہ جمالیاتی اصول پر رکھتا ہے۔ ارسطو کے مطابق ”حسن کی بنیاد ایک مناسب طوالت اور تنظیم اور ترتیب پر ہے۔“ پلاٹ کی اس طوالت کا انحصار اسٹیج کی ضروریات پر نہیں ہونا چاہیے۔ اس کے تعین خود ڈرامہ کی ماہیت کے مطابق ہونا چاہیے۔ طویل پلاٹ میں اگر کوئی پیچیدگی اور ابہام پیدا نہ ہو تو وہ زیادہ موثر ثابت ہوگا۔ وضاحت، تنظیم اور توازن پر ارسطو کا اصرار دراصل وہ کلاسیکی رجحان ہے جو عہد بہ عہد پیدا ہوتا رہا ہے۔ وحدت عمل پر اصرار کرنے میں بھی ارسطو کا مقصد یہ ہے کہ پلاٹ متعین اور قابل فہم ہو اور اس سبب سے موثر ہو۔

پلاٹ کی نامیاتی وحدت
 ارسطو کا تقاضہ یہ ہے کہ پلاٹ میں وحدت عمل نامیاتی ہونی چاہیے، یعنی یہ کہ یہ وحدت محض خارجی نہ ہو بلکہ داخلی اصول کی بنا پر ہو۔ وحدت کا یہ داخلی اصول ویسا ہی ہونا چاہیے جیسا کہ زندہ جسم میں ہوتا ہے۔ اس کے ہر حصے کا دوسرے حصے سے تعلق جاندار جسم کے اعضا کا ہونا چاہیے۔ اگر کسی فن پارے میں یہ نامیاتی وحدت ہوگی تو اس کا کوئی حصہ فاضل نہیں ہوگا۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ ”کوئی ایسی چیز جس کا عدم وجود براہد ہو کسی کل کا نامیاتی جز نہیں ہو سکتی“ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان سارے واقعات میں جو پلاٹ کے سلسلے کی مختلف کڑیاں ہوتے ہیں۔ ایک داخلی اور نامیاتی ربط ضروری ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ضروری ہے کہ ربط منطقی ہو یعنی یہ کہ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کے بعد اس طرح آئے کہ وہ لازمی اور امکانی معلوم ہو۔ لازمی اور امکانی سے مراد یہ ہے کہ ہر دوسرا واقعہ پہلے واقعہ کا منطقی اور فطری نتیجہ ہو۔ خواہ واقعاتی دنیا میں اس کا وجود ہو یا نہ ہو وہ امکانی طور پر ممکن الوقوع ہو۔ اس طرح محض زمانی اعتبار سے ایک واقعہ کا دوسرے واقعہ کے بعد ہونا کافی نہیں ہے۔ ضروری یہ ہے کہ سارے

واقعات مل جل کر ایک نامیاتی وحدت میں ختم ہو جائیں اور ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہوں۔

نظریۂ امکانات (THEORY OF PROBABILITY) پلاٹ کے واقعات

کے لیے ضروری نہیں کہ وہ واقعاتی دنیا میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات ہوں۔ ایسے واقعات کو مجتمع کرنا اور انہیں زمانی اعتبار سے منظم کرنا تاریخ کا کام ہے۔ ادب اور شاعری کی دنیا کے واقعات وہ ہوتے ہیں جن کا واقع ہونا منطقی اور امکانی طور پر صحیح معلوم ہو۔ منطقی اور امکانی واقعات وہ ہوں گے جو آفاقی صد اقتوں کے حامل ہوں گو اسطو کے اس نظریہ کا اطلاق موضوع پر بھی ہو سکتا ہے مگر بنیادی طور پر اس کا تعلق پلاٹ کی ساخت اور تنظیم سے ہے۔ آج ہمیں اسطو کا یہ تصور صحیح نہیں معلوم ہوتا کہ تاریخ کے واقعات خارجی طور پر اور محض زمانی اعتبار سے مربوط ہوتے ہیں۔ ابن خلدون سے لے کر آج تک کے تاریخی نظریات اس بات کو ثابت کرتے ہیں کہ تاریخی واقعات کے بطن میں کوئی نہ کوئی داخلی منطق اور داخلی محرک ضرور ہوتا ہے۔ مگر تاریخی واقعات بعض جغرافیائی، نسلی، معاشرتی، اقتصادی اور سیاسی حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ان سے ماورا نہیں ہو سکتے۔ اس کے برعکس چونکہ ادب کا تعلق امکانی دنیا سے ہوتا ہے اور چونکہ وہ آفاقی صد اقتوں کا حامل ہوتا ہے، اس لیے وہ مقامی اثرات کی جبریت کے باوجود اس جبریت سے ماورا بھی ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو اس کے باوجود کہ اسطو کا تصور تاریخ محمد د تھا۔ اس نے تاریخی اور شعری صد اقتوں کے مابین ایک مناسب حد فاصل کھینچنے کی کوشش کی ہے۔ اسطو نے امکانی صداقت کا نظریہ دے کر ادب میں ساخت اور موضوع کے نامیاتی ربط کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ ہیئت کی نامیاتی وحدت موضوع کی آفاقی صداقت کا تقاضہ کرتی ہے اور اس لیے اس کے نظریۂ امکان میں ہیئت کی نامیاتی وحدت اور موضوع کی آفاقی صداقت دونوں شامل ہیں۔

اس طرح نظریہ امکانات کے ساتھ ارسطو ڈرامہ کی ساخت کے متعلق وحدت عمل (UNITY OF ACTION) کا پہلا اصول دریافت کرتا ہے۔ نظریہ امکانات کا تقاضہ یہ ہے کہ ڈرامے کے مختلف حصے امکانی منطق کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مربوطہ ہوں اور وحدت عمل کے متعلق اس کا خیال ہے کہ اسے محض، سیر کی وحدت کے مترادف نہ سمجھنا چاہیے۔ عمل کی وحدت سے مراد یہ ہے کہ پورے قصے کے تمام واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہوں۔ ایسے پلاٹ جو محض چند واقعات کو یکجا کر کے بنائے جائیں اور ان کا ہر واقعہ محض زمانی اعتبار سے ایک دوسرے سے منسلک ہو، واقعاتی پلاٹ (EPISODIC PLOT) کہلائیے گئے۔ ارسطو کی نظر میں ایسا پلاٹ سب سے کمزور پلاٹ ہوتا ہے اس کے ساتھ ہی ارسطو اس بات کی اجازت دیتا ہے کہ تاریخی واقعات کو بھی المیہ کے پلاٹ کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے، بشرطیکہ واقعات کی پوری زنجیر میں امکانی و لازمی رابطہ موجود ہو، یعنی یہ کہ وہ نظریہ امکانات کے تقاضے پورے کرے جس کے تحت پورے پلاٹ میں ایک نامیاتی ربط ضروری ہے۔ محض اسی طور سے پلاٹ میں وحدت عمل ممکن ہوگی۔

ارسطو نے المیہ کے پلاٹ کے لیے محض وحدت عمل کا تقاضا کیا ہے گو بعد کے ادوار میں وحدت زمانی اور وحدت مکانی پر بھی زور دیا گیا۔ وحدت زمانی کا تصور یونانیوں کے ایک جملے سے لیا گیا ہے کہ ”جہاں تک ممکن ہو المیہ صورت کی ایک گردش (۲۴ گھنٹے) تک محدود رہتا ہے یا پھر اس حد سے محض تھوڑا سا تجاوز کرتا ہے۔“ ظاہر ہے کہ اس جملے میں ارسطو اپنے زمانے کے المیہ نگاروں کے عام رجحان کا ذکر کرتا ہے۔ وہ اس حد کو کسی نظریے یا قانون کی صورت میں پیش نہیں کرتا مگر بعد ازاں اس جملے سے وحدت زمانی کا نظریہ اخذ کر لیا گیا اور پھر بلا کسی جواز کے کیسٹل دیٹرود (CASTELVETRO) نے وحدت مکانی کا نظریہ بھی پیش کر دیا۔ ارسطو کے یہاں اس تیسرے نظریے کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔

المیہ کا موضوع پلاٹ پر بحث کے سلسلے میں ارسطو المیہ کے موضوع

یا ایسے موضوع پر بحث کرتا ہے جو بھرپور طور پر المیاتی تاثرات یعنی ترحم اور خوف کے تاثرات پیدا کرتے ہیں۔ ارسطو نے 'بوطیقا' میں جہاں کہیں ان تاثرات کا ذکر کیا ہے، تو اس نے ترحم کا لفظ پہلے اور خوف کا لفظ بعد میں استعمال کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ المیہ کا پہلا تاثر ترحم کا ہوتا ہے اور یہ تاثر المیہ کے ہیرو کے مصائب سے پیدا ہوتا ہے۔ ہیرو کے مصائب سے ترحم (PITY) کا تاثر پیدا ہوتا فطری بات ہے، مگر خوف (FEAR) کا تاثر ڈرامہ نگار اپنی تکنیک سے پیدا کرتا ہے۔ ناظرین یہ خوف ہیرو کے لیے محسوس کرتے ہیں اور اس طرح اس کے ساتھ ان کی ہمدردی بڑھ جاتی ہے۔ اب یہ بات واضح ہے کہ المیاتی موضوع دراصل انسانی مصائب پر مشتمل ہوتا چاہیے، اور المیہ کا اختتام بھی غم انگیز ہونا چاہیے۔ خود ارسطو بھی ایسے اختتام کو بہتر سمجھتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وہ موضوعات جن میں حیرت و استعجاب کا عنصر بھی شامل ہو بہتر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ استعجاب (SURPRISE) غیر متوقع باتوں سے پیدا ہوتا ہے۔ مگر یہ باتیں قصہ میں محض اتفاقی نہیں ہونی چاہئیں۔ انہیں فطری اور امکانی طور پر قصے کے لٹن سے پیدا ہونا چاہیے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ سب سے زیادہ ترحم خیز مصائب وہ ہوتے ہیں جن کا سبب ہیرو کے اقربا اور دوست بنیں۔ ہیرو کے مصائب تین طریقے ہو سکتے ہیں۔

- ۱- وہ جو دوستوں کے باعث ہوں۔
- ۲- وہ جو دشمن کی طرف سے ہوں۔
- ۳- یا پھر وہ جن کا باعث کوئی اجنبی ہو۔

ان تینوں میں سب سے زیادہ ترحم خیز اور خوف ناک وہ آلام و مصائب ہوں گے جو بالکل غیر متوقع طور پر دوستوں اور عزیزوں کے سبب پیدا ہوں۔ یہی وہ موضوع ہے جس سے مثالی المیہ کی تعمیر

ہو سکتی ہے۔

پس ارسطو کے نظریات کے مطابق مثالی المیہ کی کہانی مصائب کی کہانی ہونی چاہیے۔ کہانی کا اختتام بھی المناک ہونا چاہیے اور مصائب غیر متوقع ہونے چاہئیں، جو دوستوں اور عزیزوں کے نیک ارادوں کے برعکس ہوں۔ ارسطو ان تمام تقاضوں کے لیے پیچیدہ عمل (COMPLEX ACTION) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ اس کے مطابق پیچیدہ عمل وہ ہے جس میں دو خصوصیات ہوں۔

۱۔ تبدیلی حالات (PERIPETCIA)

۲۔ شناخت (ANAGNORISIS)

ارسطو کی پہلی اصطلاح سے بالعموم عام تبدیلی حالات لی گئی ہے، حالانکہ ہم اگر اسے محض پیچیدہ عمل کی خصوصیت سمجھیں تو سادے عمل (SIMPLE ACTION) کی یہ خصوصیت نہیں ہونی چاہیے، مگر ایسا نہیں ہے۔ عام تبدیلی حالات سادے پلاٹ میں بھی ہوتی ہے۔ ارسطو ہومر کی نظم ایلیڈ (ILIAD) کے پلاٹ کو سادہ پلاٹ کہتا ہے، مگر اس میں بھی تبدیلی حالات کی کئی مثالیں ملتی ہیں۔ پس اگر ہم ارسطو کے دلائل کو بہ نظر غائر دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ اس کی اس اصطلاح کے معنی عام تبدیلی حالات نہیں بلکہ ایسی تبدیلی حالات جو ارادوں کی شکست کا نتیجہ ہو یعنی ایک ایسا عمل جو خود اپنے مقاصد کے خلاف نتائج پیدا کرے۔ ارسطو ایک جگہ یہ کہتا ہے کہ :

”سب سے زیادہ تر جم خیز وہ صورت حال ہوتی ہے جس

میں اسی ذریعے سے برے نتائج برآمد ہوں جس سے اچھے

نتائج کی توقع ہو۔“

اسی طرح ارسطو کی دوسری اصطلاح کے معنی محض معمولی شناخت کے نہیں ہیں، اس کے معنی صحیح صورت حال کی شناخت یا شعور حقیقت کے ہیں۔ پس مثالی المیہ کے موضوع کے بارے میں ارسطو کا نظریہ یہ ہے کہ :

”وہ ایک ایسی کہانی ہوتی چاہیے جس میں المناک صورت
 حال دوستوں اور عزیزوں کے انجانے عمل سے پیدا ہو
 نہ کہ دشمنوں کے بالادادہ عمل اور نہ ہی محض اتفاق سے۔“
 اسی شدید المناک تاثر کی ضرورت کے تحت ارسطو المیہ کے المناک
 اختتام پر بھی زور دیتا ہے اور اسی سبب سے وہ ”شعری انصاف“
 (POETIC JUSTICE) کو برتنے کی رائے بھی نہیں دیتا۔ اس کا خیال
 ہے کہ شعری انصاف المیہ سے زیادہ طریقہ کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔
 ارسطو کی نظر میں المیہ کا دوسرا عنصر کردار ہے۔ کردار
 المیہ کے کردار نگاری کے سلسلے میں اس نے بعض عمومی تصورات
 پیش کیے ہیں، اور اس کے ساتھ ایسی خصوصیات کا ذکر بھی کیا ہے جو
 المیہ کے ہیرو کو عام کرداروں سے ممتاز کرتی ہیں۔ ارسطو کا خیال ہے کہ
 المیہ کے کردار طریقہ کے کرداروں کے برعکس اچھے ہونے چاہئیں بالکل
 اسی طرح جیسے مصوٰد کسی چہرے کی اصل خصوصیات کو برقرار رکھتے ہوئے
 اس کو اصل سے زیادہ خوبصورت بنا دیتا ہے۔ ارسطو کا دوسرا تقاضہ
 یہ ہے کہ کردار نگاری میں ہم آہنگی ہونی چاہیے، یعنی اگر کردار میں کوئی
 تضاد ہو تو یہ تضاد شروع سے آخر تک باقی رہنا چاہیے، ایسا نہ ہو کہ
 ڈرامہ میں کردار اپنی نوعیت بدلتا رہے۔ کردار میں کسی قسم کی تبدیلی
 اس کی فطرت کے مطابق ہونی چاہیے۔ اگر کردار روایتی ہو تو اسے روایت
 کے تصورات کے مطابق ہونا چاہیے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ کردار نگاری پر
 بھی قانون امکانات اس حد تک منطبق ہوتا ہے جس حد تک پلاٹ
 کی ساخت پر۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ڈرامائی کردار کا ہر قول و فعل
 اس کے کردار کا فطری و لازمی نتیجہ ہونا چاہیے۔ کردار نگاری کے سلسلے
 میں ارسطو کا آخری تقاضہ یہ ہے کہ کرداروں کی اپنی نوع کے ساتھ مناسبت
 ہونی چاہیے، یعنی یہ کہ وہ اپنے پیشے اور طبقے کے مطابق ہوں۔ ہم آج
 ارسطو کے اس مطالبے سے متفق نہیں ہو سکتے۔ شاید ارسطو کا مطلب یہ

ہو کہ انسان نوعیت کے اعتبار سے مختلف طبقوں اور گروہوں میں بٹے ہوئے ہیں اور ہر طبقہ اور گروہ کی اپنی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ لہذا اگر ڈرامائی کردار اپنے طبقے کی خصوصیات کے حامل ہوں تو وہ زندگی سے زیادہ قریب ہوں گے۔ تاہم نظریاتی اعتبار سے خواہ یہ تصور کتنا ہی صحیح کیوں نہ ہو مگر عملی طور پر اس نے بہت سی خرابیاں پیدا کیں۔ خود ارسطو کی دی ہوئی مثالوں میں ہی خرابیوں کا جو انداز موجود تھا۔ مثال کے طور پر اس نے یہ بتایا کہ: ”عورتوں کے لیے یہ بات غیر فطری ہے کہ وہ بہادر ہوں یا کسی مسئلہ پر دلائل کے ساتھ بحث کر سکیں۔“

ارسطو کے بعد کے ادوار میں اس کا یہ خیال ”ڈرامائی مناسبت“ (DRAMATIC DECORUM) کے تصور میں نمودار ہوا اور عمر پیشہ اور جنس کے مطابق مخصوص اور معین کرداروں کا تقاضہ کیا گیا۔ ممکن ہے کہ ارسطو کے نظریہ کا یہ مفہوم بالکل غلط ہو مگر اس کے تصور سے یہ بات ضرور ابھرتی تھی اور اسی بات کا نتیجہ یہ ہوا کہ نشاۃ الثانیہ میں اور اس کے بعد معین کرداروں (TYPES) کا نظریہ وجود میں آیا اور اس کا شدت کے ساتھ تقاضہ کیا جانے لگا۔

مثالی المیے کا ہیرو مثالی المیے کے ہیرو کے متعلق ارسطو کے خیالات زیادہ مناسب ہیں۔ ہیرو کے متعلق اس کا تصور بنیادی طور پر المیے کے تصور سے ہی ابھرتا ہے۔ اگر المیہ ترحم اور خوف کے جذبات بیدار کرتا ہے تو تین قسم کے حالات ان جذبات کو پیدا کرنے میں مدد نہیں دے سکتے اور وہ المیے کے لیے ناقص ہوں گے۔ پہلی صورت وہ ہوگی جس میں کوئی اچھا آدمی جو خوش حالی کی زندگی بسر کر رہا ہو، مصائب کا شکار ہوتے ہوئے دکھایا جائے۔ ایسی صورت حال نہ ترحم پیدا کر سکتی ہے اور نہ خوف، وہ محض غم و غصہ کی کیفیت پیدا کرے گی۔ دوسری صورت وہ ہوگی جب کوئی برے آدمی مصائب سے چھوٹ کر خوش حالی کی دنیا میں داخل ہوتا دکھایا جائے۔ اس صورت میں بھی کوئی الم ناک

جذبہ پیدا نہیں ہوگا اور تیسری صورت وہ ہوگی جس میں کوئی برا آدمی اپنی
 برائیوں کی سزا کو پہنچتا دکھایا جائے۔ ایسی صورت بھی الم ناک نہیں
 ہو سکتی۔ ہو سکتا ہے کہ ہم بہ حیثیت انسان اس سے متاثر ہوں مگر ہم
 میں ترحم اور خوف کے وہ جذبات بیدار نہیں ہوں گے جو المیے کا خاصہ
 ہیں۔ اس سلسلے میں ارسطو کہتا ہے کہ ہم میں جذبہ ترحم اس شخص
 کے لیے بیدار ہوتا ہے جو تھوڑی بہت خامیوں کے باوجود ان مصائب
 کا سزاوار نہ ہو جو اس پر ٹوٹتے ہیں، اور ہم خوف اس کے لیے محسوس کرتے
 ہیں جو مصیبت زدہ ہو اور فطرتاً ہماری طرح ہو۔ یہی وہ تقاضا ہے جو المیے
 کے ہیرو کا تعین کرتا ہے۔ یعنی یہ کہ المیے کا ہیرو ایک ایسا شخص ہونا چاہیے
 جو گو بہت اچھا اور نیک نہ ہو مگر اس میں اوسط درجے کی خوبیاں ضرور
 ہوں۔ اس کے مصائب اس کی برائیوں کا نتیجہ نہ ہوں بلکہ اس کے کسی
 غلط فیصلہ کی بنا پر ہوں۔ اس کے علاوہ ارسطو ایک اور تقاضا کرتا ہے،
 وہ یہ کہ المیے کا ہیرو کسی اعلیٰ مرتبت شخص کو ہونا چاہیے۔ اس تقاضے
 سے شاید ارسطو کی مراد یہ ہے کہ اس طرح الم ناک انجام زیادہ مؤثر ثابت
 ہوگا۔ اس تصور نے ایک بدعت یہ پیدا کی کہ بعد کے ادوار میں کم رتبہ
 شخص کو المیے کا ہیرو نہ بنانے کی رسم پڑ گئی۔ تاہم ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہیرو
 کا اعلیٰ مرتبت ہونا ارسطو کے نظریے کا بنیادی اور لازمی جز نہیں ہے۔
 اس لیے کہ المیے کے ہیرو کی بنیادی خصوصیت فیصلے کی غلطی ہے نہ کہ اس کا
 مرتبہ۔ المیے کے ہیرو کے متعلق ارسطو کے نظریے میں ایک قباحت اور بھی
 ہے اور وہ یہ کہ اس کے مطابق بد معاش اور دلی دونوں ہی المیے کے
 ہیرو نہیں ہو سکتے۔ گو علمی طور پر شاید یہ بات صحیح نہ ہو۔ علاوہ ازیں
 ارسطو نے ہیرو کی اخلاقی کمزوری کی طرف بھی کوئی اشارہ نہیں کیا،
 گو جب بد عہد میں ایسے ڈرامے لکھے گئے ہیں جن میں الم ناک انجام اخلاقی
 کمزوری کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ارسطو کی اصطلاح
 (HAMARTIA) کا مفہوم ”اخلاقی کمزوری“ اور ”فیصلہ کی غلطی“

دونوں ہی اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے مگر یہ محض بعد کے تجربہ کی روشنی میں ارسطو کے مفہوم کی تشریح معلوم ہوتی ہے، خود ارسطو کا مفہوم یہ نہیں ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنے کی ہے کہ المیہ کا ہیر و ارسطو کے المیہ کے تصور کے مطابق ہوگا اور اس کا مثالی المیہ فیصلہ کی غلطی سے ہی وجود میں آتا ہے۔ لہذا ارسطو کا ہیر و وہ شخص ہوگا جو کسی فیصلہ کی حامی کے باعث مصائب کا شکار ہو جاتا ہے۔

المیہ کے دیگر عناصر زبان کے علاوہ المیہ کے دیگر عناصر میں ارسطو محض سرسری نظر ڈالتا ہے۔ مثال کے طور پر چھٹے عنصر 'منظر' کو جس سے اس کی مراد اسٹیج کا فن اور لباس ہے، ارسطو شعری فن سے خارج سمجھتا ہے، گو وہ یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ منظر کی مدد سے بھی المناک جذبات کو بیدار کرنے میں مدد ملتی ہے، مگر اس امر میں وہ کہانی کی فنکارانہ ساخت کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ اس ضمن میں وہ یہاں تک کہتا ہے کہ:

”محض المیہ سن کر (یا پڑھ کر) بھی یعنی بغیر اسٹیج پر پیش کیے المناک تاثرات حاصل کیے جاسکتے ہیں۔“

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو 'منظر' کو المیہ کا بنیادی عنصر نہیں سمجھتا۔ المیہ کے پانچویں عنصر 'نغمی و آہنگ' کے بارے میں بھی ارسطو کوئی تفصیلی بحث نہیں کرتا اور چونکہ کورس کے نغموں کو یونانی ڈرامہ میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے، اس لیے اس سلسلے میں ارسطو کی خاموشی عجیب معلوم ہوتی ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ نغمی کی بنیادی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ عنصر المیہ میں حظ اور مسرت کو بڑھاتا ہے۔ ارسطو کا یہ بھی تقاضا ہے کہ کورس کو المیہ کا ایک گمراہ ہونا چاہیے اور اس طرح کورس کے نغموں کو المیہ کا ایک بنیادی اور لازمی حصہ ہونا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ اگر کورس کے نغمے المیہ کا بنیادی اور لازمی حصہ نہیں ہوں گے اور محض خارجی طور پر اس میں شامل کر دئے جائیں گے تو اس طرح المیہ کی نامیاتی وحدت

مخروج ہوگی۔ المیہ کے تیسرے عنصر 'خیال' پر، جسے اسطو کہہ دہوں کی موثر تقریر سمجھتا ہے، وہ اپنے رسالے 'خطابت' میں تفصیل سے بحث کرتا ہے۔ اس رسالے میں وہ خیالات کے موثر اظہار پر تاثیر دلائل اور جذباتی اپیل کے اصولوں اور وسائل پر روشنی ڈالتا ہے۔

شعری زبان المیہ کی زبان کے سلسلے میں بحث کرتے ہوئے اسطو کہتا ہے۔ یہاں بھی وہ اپنی بات اپنے طریق کار کے مطابق شعری زبان کی بنیادیات سے شروع کرتا ہے۔ اس ضمن میں اسطو کے ابتدائی دلائل سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس کی نظر میں شعری زبان اور معمولی نثر کی زبان میں بنیادی فرق موجود ہے۔ اسطو کہتا ہے کہ :

”اس فرق کو سمجھنے کے لیے رزمیہ کا ایک مصرع لے لیجئے

اور یہ دیکھیے کہ اگر اس کے لفظوں کو معمولی لفظوں سے

بدل کر پڑھا جائے تو وہ کیسا لگتا ہے۔“

شاعرانہ الفاظ اور تراکیب میں مضمر خصوصیات کی وضاحت کے

لیے اسطو اس نثری جملے کا کہ ”ساحل سمندر پر شور ہے“ اس شعری اظہار سے کہ ”ساحل سمندر گرج رہا ہے“ موازنہ کرتا ہے۔ لفظوں کی درجہ بندی کرتے ہوئے اسطو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ :

”ایک قسم کے الفاظ وہ ہوتے ہیں جو روزمرہ کے استعمال

میں آتے ہیں، پھر لفظوں کی وہ قسم ہے جس میں بیرونی الفاظ

عوام الناس کی بولیوں کے الفاظ اور نو ساختہ الفاظ آتے

ہیں۔ بعض الفاظ بطور استعارہ استعمال ہوتے ہیں، اور

بعض حسن کلام کے طور پر۔ سب سے آخری قسم متروک

الفاظ کی ہے جو ہمیں قدما سے درشتے میں ملتے ہیں۔“

لفظوں کے شعری استعمال کے سلسلے میں اسطو کا تقاضہ یہ ہے کہ شعری

اظہار عامیانہ ہوئے بغیر واضح ہونا چاہیے۔ وضاحت ہمیشہ عام اور مالیہوس

لفظوں سے پیدا ہوگی اور امتیاز، خاص اور غیر مانوس لفظوں سے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ امتیاز پیدا کرنے کے لیے ہمیں عام بول چال کی ہنج سے ہٹ کر لفظوں کا استعمال کرنا ہوگا تاکہ الفاظ ہمیں متحیر کر کے محفوظ کر سکیں۔ اس طرح صحیح شاعرانہ اسلوب وہ ہوگا جس میں روزمرہ کے استعمال کے الفاظ، غیر مانوس الفاظ، حسن کلام پیدا کرنے والے الفاظ اور استعارے، گویا سبھی قسم کے لفظوں کا مناسب استعمال ہو۔ اس عام مطالبے کے ساتھ ارسطو چند خاص نکات اور پیش کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ :

”غیر مانوس لفظوں کا استعمال بڑی احتیاط سے ہونا چاہیے۔

اگر غیر مانوس لفظوں کا بے محل استعمال ہو یا استعاروں کی

بھر مار ہو تو ایسی زبان لفظوں کا ملغوبہ بن کر رہ جائے گی،

شاعرانہ زبان نہیں ہوگی۔“

مختصراً یہ کہ ارسطو ایسے الفاظ کے استعمال میں افراط و تفریط کے بجائے میانہ روی کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ :

”اظہار کے سلسلے میں مناسبت اور ہم آہنگی قائم رکھنا

بہت بڑی بات ہے۔“

ارسطو اس سلسلے میں بھی مناسبت اور ہم آہنگی (DECORUM) کا تقاضہ کرتا ہے۔ مناسبت اور ہم آہنگی کے اس اصول نے بعد کے تنقیدی نظریات کو بہت زیادہ متاثر کیا ہے۔ مزید برآں ارسطو کا یہ خیال ہے کہ :

”مکرب الفاظ حمدیہ اور غنائیہ نظموں کے مزین اسلوب

کے لیے موزوں ہیں اور غیر مانوس الفاظ مذمبیہ نظموں کے لیے

مناسب ہیں۔ ڈرامائی نظم میں جس کا وزن عام بول چال

سے بہت زیادہ قریب ہوتا ہے استعاروں کا استعمال ہونا

چاہیے۔“

زبان کے تمام عناصر میں ارسطو استعارے کو سب سے زیادہ فوجیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ :

”استعارے کی صلاحیت کسی نہیں ہوتی، یہ اختراعی ذہن کی نشانی ہوتی ہے، اس لیے کہ اچھے استعاروں کے اختراع کے لیے مشابہتیں دیکھنے والی نظر درکار ہوتی ہے۔“

اس کا مطلب یہ ہوا کہ استعارے محض وہی لوگ وضع کر سکتے ہیں جو مختلف النوع اشیاء کی کثرت کے پیچھے آفاقی صداقتوں کی وحدت دیکھ سکیں۔

رزمیہ المیہ کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اسطوارزمیہ کا تجزیہ کرتا ہے۔ رزمیہ کے متعلق اس کا نظریہ یہ ہے کہ وہ کسی سنجیدہ موضوع کی تقلید ہوتا ہے۔ اس کی ہیئت بنیادی طور پر بیانیہ ہوتی ہے۔ جس میں محض ایک بحر کا استعمال ہوتا ہے اور اس کا پلاٹ بالعموم ڈرامائی ہوتا ہے۔ اسطوار شروع ہی سے المیہ اور رزمیہ کی باہمی یگانگت پر زور دیتا ہے، گو وہ المیہ اور رزمیہ کے درمیان طریق کار کے اس بنیادی فرق کو نظر انداز نہیں کرتا کہ ایک عمل کے ذریعے تقلید کرتا ہے اور دوسرا بیان کے ذریعے۔ تاہم افلاطون کی طرح وہ یہ ضرور مانتا ہے کہ رزمیہ ایک نیم ڈرامائی صنف سخن ہے جس میں بیانیہ عنصر کم سے کم رکھا جاتا ہے اور شاعر سب کچھ خود بیان کرنے کے بجائے کرداروں کی زبان سے زیادہ سے زیادہ کہلاتا ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ المیہ کے متعلق جو کچھ کہا گیا ہے وہی رزمیہ پر بھی منطبق ہوتا ہے۔ اسطوار کا مدعا بھی یہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ :

”جو شخص اچھے اور برے المیے کو سمجھتا ہے وہ رزمیہ کے بارے میں بھی جانتا ہے۔“

اس طرح ہم رزمیہ کی ساخت، اس کے چند باقی تاثرات اور اس کے تزکیہ نفس کے عمل کو المیہ کے متعلق نظریات سے اخذ کر سکتے ہیں۔

رزمیہ اور المیہ کے درمیان مشابہت اسطوار المیہ اور رزمیہ کی باہمی مشابہت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ :

”منظر اور نغمگی و آہنگ کے علاوہ پلاٹ، کردار، خیال اور زبان کے بنیادی عناصر، دونوں میں مشترک ہیں۔ المیہ کے پلاٹ کی طرح رزمیہ کا پلاٹ بھی پیچیدہ یا سادہ ہو سکتا ہے۔ کسی ایک ہیر و یا ایک عہد کو لے کر مختلف النوع واقعات کو ان کے گرد بن دینا صحیح نہیں۔“

ارسطو کے بقول بہت سے شاعر بھی کرتے ہیں مگر ہومر کی خوبی یہ ہے کہ وہ وحدت عمل کو برقرار رکھتا ہے۔ ”ایلیڈ اور اڈیسی“ دونوں نظمیں ایک یا زیادہ سے زیادہ دو المیوں کا موضوع فراہم کرتی ہیں۔ وحدت عمل کا جو اصول ارسطو نے المیہ کے لیے بتایا ہے وہی رزمیہ پر بھی منطبق ہوتا ہے۔ رزمیہ کئی باتوں میں المیہ سے مختلف ہے۔

رزمیہ اور المیہ کا فرق

بالعموم طوالت کے سلسلے میں جو اصول المیہ کے لیے ہے کہ اسے اتنا ہی طویل ہونا چاہیے کہ فنی وحدت برقرار رہے، وہی اصول رزمیہ پر بھی صادق آتا ہے مگر رزمیہ زیادہ طویل بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رزمیہ میں مختلف مقامات پر مختلف آدمیوں کی سرگشت کا بیان بیک وقت ہو سکتا ہے۔ اس کے برعکس المیہ میں محض وہی کچھ دکھایا جاسکتا ہے جس کا تعلق ان لوگوں سے ہو جو اس وقت اسٹیج پر موجود ہوں۔ ارسطو کے اس خیال سے بعد ازاں غلط طور پر وحدت مکانی کا تصور اخذ کر لیا گیا۔ چونکہ رزمیہ کا دائرہ کار زیادہ وسیع ہوتا ہے، اس لیے اس میں موضوع کو اعلیٰ پیمانے پر اور زیادہ عظمت و شوکت کے ساتھ برتنا، المیہ کے مقابلے میں زیادہ آسان ہو جاتا ہے اور اسی باعث رزمیہ میں ایسے واقعات کا بیان بھی ممکن ہے جو اس میں تنوع پیدا کر سکیں۔

ان اختلافات کے علاوہ المیہ اور رزمیہ میں ایک فرق بحر کا بھی ہے۔ ویسے تو ارسطو شاعری کی منظوم ہیئت کو شاعری کا لازمی جز قرار نہیں دیتا، اس کے باوجود وہ بحر وں کے

استعمال کے بارے میں بعض اہم نکات پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ رزمیہ کی مرثیہ بحر عظمت و شوکت کے تاثرات کی حامل ہوتی ہے، جب کہ المیہ کی بحر سی شہید ہیجان کو نمایاں کرتی ہیں۔ اسطیحا کہتا ہے کہ:

”الانی فطرت یا تجربے نے رزمیہ اور المیہ کی مرثیہ بحرول کو پیدا کیا جو اپنے مخصوص موضوعات کے اظہار کے لیے عین مناسب ہیں۔“

موضوع کا فرق رزمیہ اور المیہ کے درمیان موضوع کا فرق بھی اہم ہے۔ اسطیحا کہ نزدیک رزمیہ کا موضوع، غیر

امکانی اور محیر العقول واقعات کو المیہ کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے قبول کر سکتا ہے۔ اس عنصر سے جو حیرت اور استعجاب پیدا ہوتا ہے وہ بقول اسطیحا ایک خاص قسم کی مسرت عطا کرتا ہے۔ المیہ میں ہر منظر کو اسٹیج پر دکھانا لازمی ہوتا ہے، مگر رزمیہ کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے اور اس لیے قاری یا سامع کی متخیلہ حیرت و استعجاب کی فضا کو بہ آسانی قبول کر سکتی ہے۔ اس طرح اتفاق سے اسطیحا شاعری میں غیر امکانی اور محیر العقول واقعات کے امکان کو بھی تسلیم کر لیتا ہے اور مافوق الفطرت کہانیوں کے امکان کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔

رزمیہ اور المیہ کی تقابلی قدردانی اس مسئلے پر کہ رزمیہ اور المیہ میں کون سی صنف سخن زیادہ

قابل قدر ہے، اسطیحا کی رائے ہم عصر تصورات سے مختلف ہے۔ اس زمانے کا رائج تصور یہ تھا کہ چونکہ رزمیہ کی اپیل باذوق سامعین و قارئین کو ہوتی ہے اور چونکہ اس میں اسٹیج کی عامیانہ نقالی اور سوانگ کو دخل نہیں ہوتا، اس لیے رزمیہ کا مقام المیہ کے مقابلے میں افضل ہے۔ اسطیحا کے نزدیک اس قسم کے دلائل فضول تھے۔ اس کا خیال تھا کہ المیہ زیادہ موثر صنف سخن ہے اور اس میں رزمیہ کے عناصر کے علاوہ منظر اور نغمگی کے اضافہ کے باعث تاثیر اور اپیل بڑھ جاتی ہے۔ المیہ میں رزمیہ کے

مقابلے میں فنی وحدت زیادہ ہوتی ہے اور اس لیے اس کا طریق کار زیادہ تنظیم کا حامل ہوتا ہے۔ اس منظم وحدت کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے جذباتی تاثرات زیادہ گہرے پڑتے ہیں۔ یہ تاثرات ترجم اور خوف کے جذبات کے ترکیب سے ایک قسم کی مسرت بہم پہنچاتے ہیں۔ اس بات کو دوسرے لفظوں میں یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ رزمیہ اور المیہ میں بنیادی فرق طریق کار کا ہوتا ہے اور المیہ اپنے براہ راست اور منظم طریق کار کے باعث ان ہی مقاصد کو زیادہ موثر انداز میں حاصل کرتا ہے جو رزمیہ کے مقاصد ہوتے ہیں اور اس لیے المیہ کو افضل تر صنف سخن قرار دیا جاسکتا ہے۔

طربیہ ارسطو کی بتائی ہوئی تیسری شعری صنف طربیہ ہے، مگر 'بو طبقا' کے اس نسخہ میں جو ہم تک پہنچا ہے طربیہ پر کوئی تفصیلی بحث شامل نہیں ہے۔ ہم یہ اندازہ کر سکتے ہیں کہ 'بو طبقا' کے دوسرے حصے میں ارسطو نے اس موضوع پر تفصیل سے بحث کی ہوگی۔ اس انداز سے کہ اس بات سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ موجودہ 'بو طبقا' کے شروع میں ارسطو نے طربیہ کے موضوع پر تفصیلی بحث کا خود ارادہ ظاہر کیا ہے اور خطابت کے موضوع پر اپنے رسالے میں وہ 'بو طبقا' کا حوالہ دیتا ہے جس میں اس نے ہنسی کی مختلف اقسام کا تجزیہ کیا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ارسطو نے کہیں نہ کہیں اس موضوع پر تفصیلی بحث ضرور کی ہوگی۔ بہر حال جو کچھ 'بو طبقا' میں موجود ہے اس سے المیہ اور طربیہ کے بنیادی فرق کے متعلق بعض عمومی اشارے ملتے ہیں۔

ارسطو طربیہ کو ادنیٰ سطح کے عمل کی تقلید کہتا ہے۔ طربیہ کے کردار المیہ کے مقابلے میں ادنیٰ سطح کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ عام انسانی سطح سے بالاتر ہونے کے بجائے اس سے بہت ہوتے ہیں۔ تاہم ان کی عام انسانی فطرت کے مقابلے میں یہ پستی ایک خاص مفہوم رکھتی ہے۔ ان کے کردار میں ایک مضحک پہلو شامل ہوتا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ "وہ ایک ایسی کمزوری یا بدہستی کے حامل ہوتے ہیں جو دوسروں کے لیے باعث تکلیف و ضرر نہیں

ہوتی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو کے نزدیک محض وہی عمل مضحک ہو سکتا ہے جو بے ضرر قسم کی غلطی اور کمزوری کا آئینہ دار ہو یا یہ کہ وہی شخص مضحکہ خیز ہو سکتا ہے جس میں کوئی ایسی اخلاقی یا جسمانی خرابی یا کمزوری ہو جو مضر نہ ہو۔ افلاطون کے نزدیک بھی محض ایسے شخص کی کمزوریاں مضحک ہو سکتی ہیں جو اپنی ناطاقتی کے باعث بدلہ لیتے کا اہل نہ ہو۔ اس سلسلے میں ارسطو ایک اور اہم خیال کا اظہار کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ بعض کمزوریاں ایسی ہوتی ہیں جن پر ہنسی نہیں آ سکتی اور وہ معروض تفحیک (OBJECT OF LAUGHTER) اور ہنسنے والوں، دونوں کے لیے انتہائی تکلیف دہ ہوتی ہیں۔ ایسی صورت حال کو ارسطو طربسہ کے دائرے سے خارج کر دیتا ہے۔

ارسطو کے نظریہ طربسہ کے بارے میں ہم اب یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ اس کے نزدیک طربساک اور مضحک صورت حال ان انسانی کمزوریوں اور غلطیوں سے پیدا ہوتی ہے جن کے نتیجے کے طور پر انسان سے ایسی مضحکہ خیز حماقتیں سرزد ہوتی ہیں جن پر تنقید کرنے کے بجائے یا متنفّر ہونے کے بجائے، ہم ہنستے ہیں۔ اس طرح ارسطو نے نہ صرف طربسہ کا ایک اہم نظریہ پیش کیا ہے بلکہ افلاطون کے نظریہ طربسہ میں جو الجھن تھی اسے بھی دور کر دیا ہے۔ افلاطون طربسہ کی ہنسی کو ان کے سفلی جذبات کا اظہار سمجھتا تھا، گو وہ ایسی مضحکہ خیزی کو جو پست ذہنیت کا نتیجہ ہو، برا بھی گردانتا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ارسطو کے طربسہ کے نظریہ میں ذاتی قسم کا طنز شامل نہیں ہے۔ اس کا نظریہ ان انسانی کمزوریوں کا احاطہ کرتا ہے جو انسانی فطرت کا خاصہ ہیں۔ اس بات کی وضاحت ارسطو کے اس رویہ سے بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنے ہم عصر رجحان کو صحیح سمجھتا ہے، جس کے مطابق طربسہ کے کرداروں کو ان کی خصوصیات کے مطابق نام دیا جاتا تھا۔ ارسطو قدیم طریقوں کو محض اس لیے مطعون نہیں کرتا کہ وہ ذاتی طنز ہوتے تھے بلکہ اس لیے کہ وہ ”عمومی“ کے بجائے ”خصوصی“ کو اپنے فن میں برتتے

تھے اور یہ بات ارسطو کے نظریہ فن سے مطابقت نہیں رکھتی۔ ارسطو اپنے نظریہ شاعری میں ”امکانی“ و ”عمومی“ کو ”خصوصی“ پر ترجیح دیتا ہے۔ اس طرح ہم یہ نتیجہ کرنے میں بھی حق بجانب ہوں گے کہ ارسطو کے نزدیک طریقہ کے لیے بھی کوئی لازم کم و بیش نہ ہی ہوں گے جو وہ المیہ کے لیے پیش کرتا ہے۔ نامیاتی وحدت اور امکانات کے نظریات طریقہ کے پلاٹ پر بھی اتنے ہی صادق آتے ہیں جتنے المیہ پر۔ طریقہ کرداروں پر بھی کردار نگاری کے عام اصول منطبق ہوتے ہیں اور جہاں تک ترکیب نفس کے نظریہ کا تعلق ہے یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ ارسطو کے پیش نظر طریقہ بیانی ترکیب نفس کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور تھا۔ افلاطون نے ”حب“ اور ”غصہ“ کے جذبات کو طریقہ کے ساتھ منسلک کیا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک طریقہ انہی جذبات کا ترکیب کرتا ہو یا پھر یہ کہ خود ہنسی کے لیے محرک بن کر طریقہ محض ہنسی کا ہی انحلا کرتا ہو۔

مختلف اشارات جہاں تک یو لٹیکا کے موضوع کا تعلق ہے اور ارسطو کی بتائی ہوئی تین اصناف شاعری کا تعلق ہے اس پر بحث ختم ہوئی مگر ارسطو اس رسالے میں مختلف مقامات پر بعض ایسے اشارے کرتا ہے جو بطور خود اہمیت کے حامل ہیں اور جن کی موجودگی نے آئندہ چل کر بہت سی فنی نظریات کی داغ بیل ڈالی۔ شاعری کے بارے میں بحث کرتے ہوئے ارسطو اکثر دیگر فنون کا حوالہ دیتا ہے لیکن شروع ہی میں وہ ہمیں متنبہ کر دیتا ہے کہ تمام فنون میں مکمل یکسانیت نہیں ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ مصوّر اور بیت تراشی ہر چیز کی تقلید نہیں کر سکتے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ان فنون کے حدود متعین ہیں۔ لیونگ نے آئندہ چل کر اپنی کتاب لاؤکون (LAOKOON) میں ہمیں یہ بتایا کہ مصوّر اور بیت تراشی میں کردار اور احساس کی خام اور نامکمل نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک مقام پر ارسطو المناک مناظر سے حاصل شدہ مسرت پر بحث کرتا ہے۔ افلاطون نے اس مسرت کو ملے جلے احساسات کا نتیجہ بتایا تھا مگر ارسطو اسے

ذہنی سطح کی مسرت کہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ صحیح نقل کی صورت میں بد صورت
اشیا بھی مسرت کا موجب ہوتی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ کسی مشابہت یا نقل کو
پہچان لینا بھی مسرت بخشتا ہے۔ ایک اور مقام پر وہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ
”ہر قسم کا علم اعلیٰ مسرت کا باعث ہوتا ہے۔“ شاعری کے بارے میں ایک
عام تصور دیتے ہوئے کہ وہ انسانی زندگی اور انسانی فکر کی افاقی خصوصیات
کی تقلید کرتی ہے اور اسطو کہتا ہے کہ شاعری زندگی کی ہو ہو نقل نہیں ہے اس
میں تو غیر عقلی اور ناممکن باتوں کے اظہار کی قوت بھی ہوتی ہے۔ اس طرح
شاعری کی حدود میں تمام تر افسانوی دنیا شامل ہو جاتی ہے۔ اس کا کہنا ہے
کہ سب کچھ اس بات پر منحصر ہے کہ اعلیٰ فنی اسلوب استعمال کیا جائے۔ اس
طرح شاعر کو فریب نظر دینے پر قدرت ہونی چاہیے۔ اسے اس بات
پر قادر ہونا چاہیے کہ وہ ”فکارانہ طور پر جھوٹ بول سکے“ اور یہ اس
دقت ممکن ہے جب کہ وہ ناممکنات کو ممکن اور امکانی تفصیل کے ساتھ
پیش کرے۔ صرف اسی طرح غیر عقلی بات متوقع اور ناممکن بات امکانی
بن سکتی ہے۔ اسی سلسلے میں اسطو یہ بھی کہتا ہے کہ متوقع ناممکنات کو
غیر متوقع ممکنات پر ترجیح دینی چاہیے۔ اسطو کے اس نظریے سے تخیل کی ایسی
بلند پروازی کے لیے بھی جواز مل سکتا ہے جو بالعموم داستانوں اور مثنویوں کے
ما فوق الفطرت واقعات میں ملتی ہے۔

شاعروں کو فنی مشورہ اسطو کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ وہ محسوس
تصویرات کو عملی سطح سے ہم کنار کرتا ہے

اور اس طرح وہ شاعروں کو عملی درس دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعروں
کو لکھتے وقت معروض پر نگاہ رکھنی چاہیے۔ انہیں لکھتے وقت ان واقعات
اور اشیا کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہیے جو ان کا موضوع ہیں اور ان جذبات
کو خود بھی محسوس کرنا چاہیے جنہیں وہ پیش کرنا چاہتے ہیں۔ محض اس طرح
ان کی تحریریں دوسروں کے لیے اطمینان بخش اور میر تر ہو سکتی ہیں۔ وہ نڈا
نگار کو کئی طریقوں سے یہ سمجھاتا ہے کہ انہیں پلاٹ کو زیادہ اہم سمجھنا چاہیے۔

اس کا خیال ہے کہ محض تقریریں خواہ وہ کتنی ہی پر جوش کیوں نہ ہوں المیہ نہیں بنا سکتیں۔ مصوری میں خاکہ کی اہمیت، رنگوں کو ادھر ادھر بکھیر دینے سے زیادہ ہے۔ نئے لکھنے والے پلاٹ کی ترتیب سے بہت پہلے کردار نگاری سکھ لیتے ہیں۔ ڈرامے کے سلسلے میں اس کا مشورہ یہ ہے کہ اس کا پلاٹ ایسا ہونا چاہیے جس کے عمل میں کوئی الجھاؤ ہو اور پھر اس الجھاؤ کا نقطہ عروج ہو اور پھر اس الجھن کا سلجھاؤ اور اختتام۔ ڈرامائی تقریریں کردار کے مطابق ہونی چاہئیں جو کردار کی شخصیت پر روشنی ڈالیں۔ اس کی رائے ہے کہ مزین زبان محض بیانیہ حصوں کے لیے استعمال ہونی چاہیے تاکہ ڈرامائی عمل، کردار نگاری اور خیالات میں کسی قسم کا ابہام نہ پیدا ہو۔ ان باتوں سے اسطو کی بعیرت کا پتہ چلتا ہے۔ اور فن کے بارے میں اس کے بتائے ہوئے اصول فن کار کے لیے آج بھی اتنے ہی صحیح و مناسب ہیں جتنے کہ خود اس کے زمانے میں تھے۔

ادبی تاریخ کے ابتدائی نقوش

اسطونے ادب کی ارتقائی منزلوں کو دریافت کرنے کی کوشش بھی کی ہے اور یہ بہت اہم ہے، اس لیے کہ بعد ازاں ان ابتدائی نقوش پر ادبی تاریخ کی بنیاد رکھی گئی۔ اس نے سب سے پہلے یہ بتایا کہ لفظ 'ڈرامہ' اور 'کامیڈی' ڈورین (DORIAN) زبان کے الفاظ ہیں۔ اس کے نزدیک شاعری کا ارتقا بعض فطری تقاضیوں کے تحت ہوا۔ اس کا خیال ہے کہ بعض شعرا جو سنجیدہ تھے وہ سنجیدہ عمل اور اعلیٰ انسانوں کی تقلید کرتے تھے، دوسرے غیر سنجیدہ عمل اور ادنیٰ انسانوں کو موضوع بناتے تھے۔ اس طرح آہستہ آہستہ المیہ اور طربسہ کا ارتقا ہوا۔ دونوں اصناف کے مواد ہومر (HOMER) کی شاعری میں پہلے ہی سے موجود تھے۔ ڈرامہ کی اصل ابتدا دراصل ایسے شاعروں نے کی، جنہوں نے حمدیہ گیتوں میں ہی مکالماتی تقریریں بھی شامل کر دیں۔ اس طرح المیہ کے دو عناصر، کورس کے گیت اور مکالمے یک جا ہو گئے۔ اسی طرح طربسہ کی ابتدا عوام الناس کے لنگ گیتوں (PHALLUS SONGS) سے

ہوئی اور شاعروں نے گیتوں کے وقفے کے دوران کچھ فحش کہانیاں بھی شامل کر دیں۔
 المیہ کے ارتقائی منازل کے بارے میں ارسطو کا خیال یہ ہے کہ ایس کاٹی ٹس
 (AESCHYLUS) نے دوسرا کردار شامل کیا۔ اس کے ساتھ ہی اس نے کورس
 کو کم اہم بنا کر مکالموں کی اہمیت بڑھادی۔ سافو کلیز (SOPHOCLES) نے
 تیسرے کردار کو شامل کیا اور اسٹیج پر منظر بھی داخل کر دیا۔

طربہ کے سلسلے میں ارسطو ارتقائی منازل کو تفصیل سے نہیں بتاتا۔ کس
 نے اس کے کرداروں کو بڑھایا، اس کے بارے میں وہ معلومات مہیا کرنے سے
 قاصر ہے، البتہ وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ ایک مدت تک طربہ کو غیر سنجیدہ سمجھا
 جاتا رہا۔ کچھ عرصے بعد اس میں سے ذاتی طنز کے عنصر کو جو قدیم طربہ کا خاصہ ہے،
 خارج کر دیا گیا اور عام اور غیر ذاتی کہانیوں کو داخل کیا گیا۔ اس طرح ارسطو
 نے اصناف ادب کے تاریخی ارتقا کا سراغ لگا کر اور ان کے ارتقا میں فطری
 اسباب کی تلاش کر کے ادبی مطالعے کے لیے ایک نئی نہج قائم کی۔

محاکماتی ناقد (JUDICIOUS CRITIC) کی حیثیت سے ارسطو کی اہمیت

ارسطو کے رسالے میں اس کے محاکمے نہ صرف یہ کہ اس کے اپنے عہد کے ادبی
 مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں، بلکہ یہ کہ وہ عام طور پر نظری اور علمی تنقید کے لیے مفید
 ہیں۔ ارسطو کے عہد میں بیش تر تنقید لفظی ہوتی تھی۔ ارسطو نے یہ بتایا کہ اس
 لفظی تنقید کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے من مائے مفروضے گھڑ لیے گئے ہیں جو تنقید
 کا حق ادا نہیں کرتے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ لفظوں کی صحت اور غلطی کا مسئلہ
 زبان کی عام روایت اور شاعر کے استعمال کے مطابق طے ہونا چاہیے۔ لفظ
 کے سیاق و سباق کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے اور اس کے ساتھ ساتھ وقول
 کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔

لفظی تنقید کے علاوہ ارسطو کے عہد میں اکثر تنقید شعری موضوعات
 پر ہوتی تھی۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ ناقد شعری موضوعات میں ایسے عناصر پر تنقید
 کرتے ہیں جو ان کے نزدیک ناممکن، غیر عقلی، غلط یا اخلاقی طور پر غیر صحت مند

ہوتے ہیں۔ ارسطو کی نظر میں ایسی تنقید شعری صداقت کی نا سمجھی پر مبنی ہوتی ہے۔ وہ واقعات یا کردار جو روزمرہ کی زندگی میں نہیں ہوتے بقول ارسطو تین قسم کے ہو سکتے ہیں۔

۱۔ مثالی واقعات و کردار، یہ غیر حقیقی یوں ہوتے ہیں کہ حقیقت سے ماورا ہوتے ہیں۔ ایسے واقعات و کردار کے بارے میں ارسطو کا خیال یہ ہے کہ گودہ روزمرہ کی صداقتوں کے مطابق نہیں ہوتے مگر شعری صداقت کی مطابقت کے باعث شاعری کے لیے صحیح و مناسب موضوع ہو سکتے ہیں۔ وہ مطابق فطرت ہوتے ہیں اور فطرت کے مثالی رجحانات کی پیروی کرتے ہیں اور اس طرح وہ انسانوں کے ان مثالی رجحانات کی پیروی کرتے ہیں، جن کے مطابق انسان خود کو ڈھالنا چاہتے ہیں۔ پس ایسے موضوعات اس زندگی کی تقلید کرتے ہیں جیسی وہ ہے نہیں مگر جیسی اسے ہونا چاہیے۔

۲۔ تنقید کی ذیل میں دوسری قسم ان تفصیل کی ہے جو مروج رسوم و رواج اور روزمرہ کی عام حقیقتوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ اس سلسلے میں بھی ارسطو اپنے نظریہ تقلید کے حوالے سے یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ شاعر یا تو ان واقعات و اشیا کی تقلید کرتا ہے جیسی وہ حال میں ہوں یا پھر ان اشیا کی اس صورت کی، جیسی وہ ماضی میں تھیں۔ اس طرح اگر شاعر کی تفصیل ماضی سے لی گئی ہوں اور حال سے ان کی مطابقت نہ ہو تو وہ لائق تعذیر نہیں ہو سکتا۔

۳۔ اسی طرح تیسری قسم اس اعتراض کی ہے جس کے تحت دیوی دیوتاؤں کے قصوں کو بعید از قیاس اور حقیقت سے دور کہہ کر رد کیا جاتا تھا۔ اس سلسلے میں ارسطو اپنے نظریہ تقلید کے تحت ایسے قصوں کو روایت کا ایک حصہ سمجھتا ہے۔ ایسی کہانیوں کے واقعات نہ تو ماضی سے متعلق ہیں اور نہ حال سے اور نہ ہی ان کا تعلق مثالی دنیا سے ہے، مگر ان کا تعلق مروج خیالات و تصورات سے ضرور ہے۔ اور انہیں عام

رواج کے مطابق اسی طرح سوچا گیا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ اسی بنا پر وہ شاعری کے لیے مناسب موضوع قرار پاتے ہیں۔

ارسطو اکثر بعید از قیاس باتوں کو محیر العقول کا حصہ گردانتا ہے جو حیرت و استعجاب پیدا کر کے شعری تاثر میں اضافے کا سبب بنتے ہیں۔ ایسی بعید از قیاس ناممکنات کا جو از محض اس وقت پیدا ہوتا ہے جب مطلوبہ شعری تاثرات کسی اور طریقے سے پیدا نہ ہو سکیں۔ حیرت کے عنصر کے ساتھ ایسے واقعات ایک خاص قسم کی مسرت بھی مہیا کرتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی مقصد بھی پورا کرتے ہیں۔

جہاں تک اخلاقی تقاضوں کا تعلق ہے ارسطو بالعموم اس بات کے حق میں ہے کہ شاعر کو اخلاقی مقاصد پورے کرنے چاہئیں۔ اس کا اعتراف اپنے عہد کی تنقید پر یہ ہے کہ کسی واقعہ یا کردار کو پورے سیاق و سباق سے نکال کر تنقید کی جاتی ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ اگر پوری صورت حال کو پیش نظر رکھا جائے تو شاید ایک برائی دوسری بڑی برائی کے رد کے طور پر پیش کی گئی ہو یا پھر یہ کہ بد اخلاقی کے عناصر کسی شعری ضروریات یا پلاٹ کی فردت کو پورے کرتے ہوں۔

ارسطو کے تنقیدی محاکموں کی بنیاد جمالیات پر ہے۔ وہ اپنے ہم عصروں کی طرح واقعاتی غلطیوں، غیر امکانی باتوں اور اخلاقی کمزوریوں پر نکتہ چینی کرنے کے بجائے محض فنی نکات پر بحث کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ کسی قسم کی تنقیدی بحث ہمیشہ ٹھوس ادب پاروں کو سامنے رکھ کر کرتا ہے۔ ادب پاروں کے متعلق اسی کے محاکمے اس کے نظریات کا ٹھوس انطباق ہوتے ہیں۔ اس کے ذہن میں نہ تو مثالی ناقد کا کوئی تصور ہے اور نہ ہی وہ ماہرین کی آرا پر کوئی اعتماد کرتا ہے۔ ادبی شہ پاروں کے متعلق ارسطو سب سے زیادہ وقیع ان تعلیم یافتہ اہل ذوق حضرات کی رائے کو سمجھتا ہے جو فن پارے کے کسی ایک عنصر پر رائے دینے کے بجائے پورے فن پارے پر رائے دیتے ہیں۔ اس لیے اس کی نظر میں ایسے ہی اہل ذوق حضرات تنقید کا معیار پیش کر سکتے ہیں۔

ارسطو کے نقائص ارسطو کا طریق کار تجزیاتی اور استدلالی تھا اور اس لیے وہ شاعری کے شعوری اور فنی عناصر کو تنظیم و ترتیب کے ساتھ پیش کر سکا۔ مگر اس طریق کار سے ایک خرابی یہ پیدا ہوئی کہ وہ شاعری کی جالیاتی خصوصیات کے ساتھ پورا انصاف نہ کر سکا۔ گو ہم یہ نہیں کہتے کہ اس نے شاعری کی وجد آفرین خصوصیات کو بالکل نظر انداز کیا مگر اتنا ضرور ہے کہ اس کا بنیادی تعلق شاعری کی فنی ساخت، اس کے خیال اور اس کی ذہنی تنظیم سے ہے، نہ کہ اس کے رنگ، اس کی کیفیت اور اس کے سحر سے۔ اس طرح خود یونانی شاعری کے بہت سے خصائص ایسے ہیں جو ارسطو کے تجزیے کی گرفت میں نہیں آتے۔ اس کے علاوہ اس کے تصورات میں ہمیں آزادہ ردی نہیں ملتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس کی نظر محض ہم عصر تعصبات پر ہے جسے وہ دور کرنا چاہتا ہے۔ اس نے یونانی المیہ کو انسانی معاشرت کے تعلق سے نہیں پرکھا۔ نہ ہی وہ اپنی بحث میں ان مسائل کو چھیڑتا ہے۔ جن سے یونانی المیہ میں قوت و تاثیر پیدا ہوتی ہے، مثلاً انسانی تقدیر، ان ان ابد کائنات کا رشتہ وغیرہ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا اس نے افلاطون کے الزامات کے جواب کے لیے ہی اپنا رسالہ تحریر کیا ہے۔ ارسطو قوت متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت اور شاعری میں اس قوت کے عمل دخل کے بارے میں بھی کچھ نہیں کہتا اپنی دیگر تصانیف میں وہ مقصورہ (PHANTASIA) کو تصویر بنانے والی صلاحیت بتاتا ہے جو حواس کے ذریعے محسوس کی جانے والی ٹھوس اشیاء کی تصویر ذہن میں کھینچ سکتی ہے۔ مگر وہ متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت کے بارے میں کچھ نہیں کہتا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کے نظریے تقلید، اور شاعری میں افانوی عنصر کے تصور میں، متخیلہ کی قوت مضمر ہے۔ مگر اس نے واضح طور پر اس سلسلے میں کچھ نہیں کہا۔ اس کے منطقی پیرائے بحث کا نتیجہ یہ بھی نکلا کہ آنے والے ادوار میں یہ فرض کر لیا گیا کہ محض شعری قوانین اور ضابطوں کی پابندی سے ہی شعری تاثرات پیدا کیے جاسکتے ہیں۔

ارسطو کی اہمیت نقائص کے باوجود 'بوطیقا' تنقید کا ایک عظیم کارنامہ ہے۔ ارسطو کے اس رسالے نے ادبی تخلیق کے برعکس

ادبی نظریات کے تصور کو، اور ادب پارے کی ہدیت کے برعکس اس کے موضوع اور مواد کے تصور کو پیدا کیا۔ اس رسالے کے بعد ہی یہ ممکن ہو سکا کہ ایسے تنقیدی نظریات پیش کیے جائیں جو اخلاقی اور سیاسی نظریات کے ساتھ خلط ملط نہ ہوں۔ ارسطو کے اہم نظریات میں ایک اہم نظریہ یہ ہے کہ شاعری آفاقی تصورات کا ٹھوس اور بحسی اظہار ہے اور اس لیے یہ صداقت کو پیش کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کا یہ نظریہ بھی اہم ہے کہ شاعری بنیادی طور پر مسرت بخش ہوتی ہے۔ ارسطو کا یہ نظریہ اخلاقی نظریات کے لیے ایک بہت بڑا چیلنج ثابت ہوا اور اس طرح اس نے شاعری کو اخلاقی تعصبات سے بچالیا۔ ارسطو کے بعد شاعری کے بارے میں اس عام غلط فہمی کے لیے کوئی جگہ نہ رہی کہ شاعری حقیقت کی نقل ہے، نہ ہی اسے اخلاقیات کے ساتھ خلط ملط کرنے کا کوئی جواز باقی رہا۔ اس کے نظریات تقلید سے ایک ادبیات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ فطرت اور فن میں ایک لازمی رشتہ موجود ہے۔ افلاطون کی طرح وہ فن میں ایک نامیاتی وحدت کا متقاضی ہے اور یہ نامیاتی وحدت فطرت میں بھی موجود ہوتی ہے۔ فن کی ساری منطق اس بات میں ہے کہ وہ ”امکان“ کو پیش کرے اور اس امکانی سطح کو پیش کر کے ہی وہ فطری بن سکتا ہے۔ یہی امکانی سطح اس کی تنظیم کے لیے بھی ضروری ہے۔ گویا فن تخلیقی اور تنظیمی دونوں سطحوں پر امکانی بن کر ہی فطری اور آفاقی اہمیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ ارسطو کا ترکیہ نفس کا نظریہ محض اس لیے اہم نہیں ہے کہ اس طرح اس نے شاعری کا دفاع پیش کیا ہے۔ نہ ہی اس سے محض یہ ثابت ہوتا ہے کہ شاعری انسانوں کے لیے کچھ کرتی ہے۔ بلکہ اس سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ شاعری میں انسانی فطرت کے تقاضے مضمر ہوتے ہیں اس لیے کہ انسانی نفس کی طرح، نفس کے ترکیے کی خواہش بھی انسانی فطرت کا لازمہ ہے۔ وہ شاعری اور ادب میں مجیر العقول عناصر کے لیے بھی جواز پیش کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حیرت کا عنصر شاعری اور ادب میں ایک خاص قسم کی مسرت مہیا کرتا ہے۔ ارسطو شاعری زبان و بیان میں ایک خاص امتیاز کا قائل بھی ہے۔ اسی قسم کے ادب بہت سے اشارے ایسے ہیں جن سے بعد کے ناقدوں نے تنقیدی

مفردات اخذ کیے اور جن کی بنیاد پر نئے تنقیدی نظریات پیش کیے گئے۔
 ارسطو کے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ
 اس نے شعر کی تعریف کی اساس ہدیت اور العناظر پر نہیں رکھی۔ اس نے
 شعر کی ماہیت کو موضوع اور مواد کی بنیاد پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ارسطو کے
 اثر کے تحت ہی ہم آج تک اس خیال سے چمٹکا رہے ہیں کہ شاعری کا
 جوہر ان خیالات میں ہوتا ہے جو شعر کے ذریعے ادا کیے جاتے ہیں۔ خواہ یہ بات
 آج نصف صداقت ہی کیوں نہ ہو جائے مگر اس کی مقبولیت سے
 ارسطو کی اہمیت کا اندازہ ضرور ہوتا ہے۔

ارسطو کا یہ رسالہ اس کے دیگر رسالوں میں شاید اس کا سب سے
 زندہ کار نامہ ہے۔ اس رسالے میں آپ کو ادبی محاسن کا ثابث نہ ملے گا۔
 نہ ہی اس میں کسی ادبی اسلوب کو برتا گیا ہے۔ مگر اس کی سب سے بڑی صفت
 یہ ہے کہ اس میں عظیم خیالات کا ایک خزانہ ہے جس کی قیمت کا اندازہ کرنے
 کے لیے ارسطو کے بعد سینکڑوں سال کی مدت درکار ہوئی۔ اس رسالے میں
 ارسطو ہمیں سب سے پہلا اور سب سے زیادہ نظم و ضبط والا ادبی نظریہ کار،
 نفسیاتی و تاریخی طریق کار استعمال کرنے والا سب سے پہلا ناقد اور سب
 سے پہلا محاکماتی ناقد نظر آتا ہے، جس کے ادبی محاکمے فن کے اصولوں کے مطابق
 تھے اور جس نے سب سے پہلے فن کو اخلاقی و سیاسی تعصبات سے ادر دوزمرہ
 کی واقعاتی زندگی سے علیحدہ کر کے ایک مخصوص انسانی عمل کی صورت میں
 پیش کیا۔

عہدِ روم کی تنقید

ارسطو نے شاعری کے علاوہ خطابت کے موضوع سے بھی بحث کی اور یونان کے عظیم ادبی دور کے خاتمے کے بعد جو چیز باقی رہی، وہ خطابت تھی۔ خطابت کے سلسلے میں ارسطو نے جو باتیں کہی ہیں ان کا تعلق زیادہ تر نثر نگاری اور اس کے اسلوب سے قائم کیا جاسکتا ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ اسلوب کی عظمت کا انداز اس بات میں ہے کہ اس میں فن پوشیدہ ہو، ظاہر نہ ہو۔ نثر میں آہنگ تو ہو مگر شاعری کی طرح وزن نہ ہو۔ الفاظ کا مناسب انتخاب ہو اور موضوع کے مطابق ہو یعنی موضوع کی مناسبت سے لفظوں کو بھی پست اور بلند ہونا چاہیے۔ نثری تحریر کو عالمانہ ہونے کے بجائے فطری انداز میں ہونا چاہیے۔ رومن عہد میں جو تنقید کے مسائل ابھرے وہ بالعموم تکنیک اور ہدیت کے مسائل تھے۔ رومیوں نے اعلیٰ ادب کی تخلیق کے لیے یونانی ادب کو سامنے رکھ کر قوانین وضع کیے۔

عہدِ روم کے ناقدوں میں ہورس (HORACE) کلاسیکی اقدار کا حامل تھا۔ وہ محض ان چیزوں کو پسند کرتا تھا جو زمانے کی کسوٹی پر پوری اتر چکی ہوں۔ یعنی ہر وہ چیز جو مختلف ادوار میں قبول عامہ حاصل کر چکی ہو، آج بھی ہمارے لیے قابل قبول ہوگی۔ پس ہورس اس بات کا قائل تھا کہ عظیم یونانیوں کے قابل قدر نمونوں کی تقلید ہونی چاہیے۔ اس نے ان کے آزمائے ہوئے شاعری کے انداز، تنظیم و تناسب و توازن کے اصول اور کردار میں نمونوں (TYPE) کی پابندی کو لازمی قرار دیا۔ اس نے شاعری کے مقصد کے بارے میں ہمیں یہ

نظریہ دیا کہ شاعری کا کام درس دینا اور ہم ت بہم پہنچانا ہے۔ اس طرح ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مابعد یونان کے رومن ناقد بالعموم کلاسیکی مزاج رکھتے ہیں اور ہیئت پرست ہیں۔

رومن ناقدوں میں کوئنٹیلین (QUINTILLIAN) بھی خاصی اہمیت کا حامل ہے۔ مگر وہ بھی ہیئت پر اپنی ساری توجہ مرکوز رکھتا ہے اور موضوع کے بارے میں بالعموم خاموش رہتا ہے۔ فن پارے میں اس کی توجہ بالعموم صحت، وضاحت، ترتیب اور تنظیم پر ہوتی ہے اور وہ یہ دیکھتا ہے کہ تحریر میں ”اخفائے فن“ کس حد تک برتا گیا ہے۔ وہ قوت استدلال، جوش اور مزاج کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ گویا وہ ہر اس تکنیک کا قائل ہے جو ادب کی عدالت میں منصفوں کو متاثر کر سکے۔ لہذا اسلوب کا آہنگ اور لفظوں کی نشست اور ان کی آوازیں، یہ سب اس کے لیے بہت اہم تھیں۔

کوئنٹیلین کے بارے میں تین باتیں یاد رکھنے کی ہیں۔

۱۔ وہ ہیئت پرست تھا لہذا اس نے تنقید میں ہیئت کے اصولوں اور اچھے اسلوب کی ضرورتوں کو پیش نظر رکھا۔ اس نے نظم کے علاوہ نثر کو بھی فن کے حدود میں داخل کیا اور نثری تحریر کو بھی ہیئت پرستانہ تنقید کو اصولوں کے مطابق جانچنے پر کھنے کی تلقین کی۔

۲۔ کوئنٹیلین کے زمانے میں بھی یہ خیال مروج تھا کہ اچھی تحریر بے ساختہ ہوتی ہے یعنی یہ کہ اس میں فوری اظہار کی بے ساختگی ہونی چاہیے یہ وہی خیال تھا جسے بعد میں انیسویں صدی میں درڈزور تھ نے پیش کیا۔ کوئنٹیلین بھی فطرت میں ہی بے ساختگی کا اصول کا فرما دیکھتا تھا کہ دریا چٹانوں کی ردک ٹوک کے باوجود پوری شدت سے بہتا رہتا ہے۔ مگر فطرت میں کمال حسن کی موجودگی اسے یہ بات بھی یاد دلاتی تھی کہ قوت کو حسن سے کوئی نقصان نہیں پہنچتا۔ لہذا اس کا خیال یہ تھا کہ بے ساختگی کے ساتھ فن کی کارفرمائی قوت کو حسن بخشتی ہے۔

۳۔ چونکہ کوئنٹیلین یونان کے عظیم ادب سے کافی بعد حاصل کر چکا تھا

اور اس کے عہد اور عظیم یونانی عہد میں کافی فاصلہ ہو چکا تھا لہذا وہ اس قابل
تھا کہ لاطینی ادب کا عظیم یونانی ادب کے ساتھ موازنہ کر سکے۔ اس موازنے میں
اسے یہ محسوس ہوا کہ یونانی زبان کے مقابلے میں لاطینی زبان کی بعض اپنی
کمزوریاں اور حدود ہیں، لہذا فن کی کسی عظیم سطح کو حاصل کرنے کے لیے
لاطینی کو یونانی زبان کی ہیج سے ہٹ کر مختلف ذرائع استعمال کرنے
چاہئیں۔ کوئن ٹیلیس کی رائے یہ تھی کہ لاطینی زبان، قوت، تنوع اور استعاروں
کے ذریعے عظیم کارنامے سرانجام دے سکتی ہے۔

لانیجائٹس

کسی ناقد کی صحیح اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم اسے مخصوص زمانی و مکانی حدود میں رکھ کر اس کے ناقدانہ خیالات کا جائزہ لیں۔ چونکہ ہر ناقد اپنے عہد کے ادبی اور تہذیبی سوالوں کا جواب دیتا ہے اس لیے اس سے اس کے عہد کے تہذیبی و معاشرتی حالات اور ان سے پیدا شدہ ادبی سوالات کو سمجھنا ضروری ہے۔ عہد قدیم کے ناقدوں میں لانیجائٹس ایک ایسا اہم ناقد ہے جس کی شخصیت پر تاریک پردے پڑے ہوئے ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال یہ ہے کہ لانیجائٹس وہ نیم تاریخی شخصیت ہے جو پامیر یا کی ملکہ زینوبیا کا سیکریٹری تھا اور اپنے عہد کے نوافلاطونی فلسفہ سے متاثر ہونے کے باعث وہ ادب کو روح پرور اور وجد آفریں تاثرات کا حامل سمجھتا تھا۔ جبکہ دوسرے قدماء ادب کو عملی حیثیت سے پرکھتے تھے۔ لانیجائٹس سے پہلے افلاطون اور ارسطو نے ادب کو اس کی عملی حیثیت میں دیکھا اور اس کی افادیت کے متعلق سوالات اٹھائے۔ وہ ادب کو ترغیب دینے، مسرت بہم پہنچانے اور ترنہ کیے نفس کا ذریعہ سمجھتے تھے۔

اگر لانیجائٹس میں نوافلاطونی فلسفہ کے اثرات تلاش کیے جائیں تو اس کا عہد تیسری صدی عیسوی ٹھہرتا ہے۔ تاہم دوسرے شواہد اس کے خلاف ہیں۔ اس کے اپنے رسالے سے جو شہادتیں ملتی ہیں ان کے مطابق وہ پہلی صدی عیسوی کی شخصیت قرار پاتا ہے۔ اس سلسلے میں دو

باتیں اہم ہیں۔ پہلی یہ کہ ترفع کے موضوع پر اس کے رسالے (ON THE
 SUBLIME) میں جن ادیبوں کے حوالے دئے گئے ہیں ان میں سے کوئی
 حوالہ ایسا نہیں ہے جو پہلی صدی عیسوی کے بعد کا ہو۔ ظاہر ہے کہ اگر
 لائجنٹس فی الواقع تیسری صدی عیسوی کا ناقد ہوتا تو اس کے رسالے میں
 پہلی صدی عیسوی کے بعد کے ادیبوں یا کم از کم ہم عصر ادیبوں اور شاعروں
 کا حوالہ ضرور شامل ہوتا۔ دوسری قابل توجہ بات یہ ہے کہ خطابت اور
 ادب کے سلسلے میں جن انتشاری کیفیات کا ذکر اس کے رسالے میں ملتا
 ہے وہ بھی پہلی صدی عیسوی سے ہی متعلق ہیں۔ اس زمانے میں خطابت
 اور ادبی اسلوب کے سلسلے میں بحث مباحثے ہورہے تھے۔ نئے پن کی
 تلاش میں اسلوب کی مختلف النوع خامیاں پیدا ہو رہی تھیں۔ اسلوب
 کے ایسے نقائص کا ذکر مثلاً بھاری بھرکم الفاظ کا بے جا استعمال، اسلوب
 کی بد سلیقگی اور بھونڈا پن، جذبے کا غیر ضروری اور غلط مقام پر استعمال
 وغیرہ اس کے رسالے میں موجود ہے۔ یہ ذکر ہم عصر ادب و خطابت
 ہی کے حوالے سے معلوم ہوتا ہے۔ اسی قسم کے موضوعات پر پہلی صدی
 عیسوی کے دوسرے ناقدین بھی قلم اٹھا رہے تھے۔ لائجنٹس کے رسالے
 کے آخر میں ایک بحث خطابت کے زوال پر بھی ہے۔ اس بحث میں
 وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ آیا عظیم ادب و خطابت کا تعلق جمہوری آزادی
 خیال و اظہار سے ہوتا ہے یا نہیں۔ جس عہد میں اس قسم کے موضوعات پر
 خیال آرائیاں ہو رہی تھیں وہ عہد پہلی صدی عیسوی کا ہی عہد ہے۔ اس
 لیے اغلب یہ ہے کہ لائجنٹس اسی عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ جو لوگ اسے
 تیسری صدی عیسوی کے کیسیس لائجنٹس (CASSIUS LONGINUS)
 سے تعبیر کرتے ہیں وہ محض داخلی شہادتوں پر اپنے دلائل کی بنیاد قائم کرتے
 ہیں۔ ایسے لوگوں کا خیال یہ ہے کہ چونکہ لائجنٹس ”جذبہ“ اور ”تخیل“ جیسے
 روحانی عناصر کو ادب کا لازماً قرار دیتا ہے اس لیے وہ تیسری صدی عیسوی
 کے نو افلاطونی رجحانات کا حامل نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بات نہ بھولنی چاہیے

کہ جہاں لانجائنس نے ”تخیل“ اور ”جذبہ“ کے فطری لوازم کو عظیم ادب کے لیے ضروری سمجھا وہاں اس نے اسلوب کے اکتسابی اور فنی عناصر کو بھی ادب کی عظمت کے لیے لازمی قرار دیا ہے۔ لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لانجائنس کے نزدیک اعلیٰ و ارفع ادب محض ان عناصر کا مرکب ہونا منت نہیں ہے جو فطری ہوتے ہیں بلکہ ایسا ادب فنی اکتساب اور ذہنی تنظیم کا نتیجہ بھی ہوتا ہے، فطری عناصر تخلیقی ہوتے ہیں اور فنی عناصر تنظیمی، اور اعلیٰ و ارفع ادب فطری و فنی، یا بہ الفاظ دیگر تخلیقی و تنظیمی دونوں عناصر سے مل کر معرض وجود میں آتا ہے۔

مندرجہ بالا خیالات کے پیش نظر چونکہ خطابت اور ادب کے فن پر بحثیں اور اسلوب کے فن کے زوال پر تشویش کا اظہار پہلی صدی عیسوی کی تنقید کی خصوصیات ہیں لہذا ہم لانجائنس کو پہلی صدی عیسوی کا ناقد فرض کرنے میں حق بجانب ہیں۔

لانجائنس کی تنقید کا موضوع بنیادی طور پر ترفع (SUBLIME) ہے۔ دراصل انگریزی لفظ ”SUBLIME“ قدرے گمراہ کن ہے اور وہ لانجائنس کی یونانی اصطلاح کو واضح نہیں کرتا۔ انگریزی اصطلاح (SUBLIME) کا جو مفہوم اٹھارویں صدی کے انگریز شاعروں اور ناقدوں نے متعین کیا، وہ بڑی حد تک محدود ہے۔ ان محدود معنی میں یہ اصطلاح جمالیات کے مفہوم میں اردو اصطلاح ”جلال“ کے ہم معنی ہو جاتی ہے مگر لانجائنس کی اصطلاح محض ”ترفع“ کے معنی میں استعمال ہوئی ہے جس کے لیے ہم انگریزی لفظ ”ELEVATION“ استعمال کر سکتے ہیں۔ اس سے وہ عنصر مراد ہے جس کے باعث اسلوب عام سطح سے بلند ہو کر خاص امتیاز کا حامل ہو جاتا ہے۔ خود لانجائنس کہتا ہے کہ:

”ترفع زبان کی عظمت و شوکت ہے اور اس کا مقصد شعر اور شردوں میں انسانوں کو وجدانی کیفیات کا حامل بنانا ہے اور یہ کام ایک میٹر اور بروقت ضرب سے ایا جاتا ہے۔“

ترفع کے اثر کی وضاحت کرتے ہوئے لانا جنٹنس کہتا ہے کہ :
 ”عظیم اختر اعلیٰ ذہن کی حامل تحریریں قاری کو ترغیب
 نہیں دیتیں بلکہ اسے عالم وجد میں پہنچا دیتی ہیں۔“
 ترفع کے لیے لانا جنٹنس پانچ ماخذ بتاتا ہے جن پر امتیازی اسلوب کا انحصار
 ہوتا ہے =

- ۱۔ عظمت خیال
- ۲۔ شدت جذبات
- ۳۔ صنائع بدائع کا مناسب استعمال
- ۴۔ عظمت زبان یعنی اعلیٰ الفاظ کا انتخاب
- ۵۔ موثر اور پر شوکت ترتیب الفاظ۔

اس سے پہلے کہ ہم لانا جنٹنس کے بتائے ہوئے ترفع کے ان
 پانچ ماخذات پر بحث کریں، یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ
 گو لانا جنٹنس نے عظیم ادب اور امتیازی اسلوب کے متعلق ایسی خیال افروز
 باتیں کہی ہیں جو آج کے شعراء ادب کے لیے اتنی ہی زندہ گی بخش ہیں
 جتنی کہ خود اس کے عہد میں تھیں، اس کے باوجود اس کا تعلق بنیادی
 طور پر اپنے عہد سے ہے۔ اعلیٰ ادب کی طرح اعلیٰ تنقید بھی ہمہ گیر اور
 آفاقی، مادرائے زمان و مکان ہوتے سے پہلے اپنے عہد کی ضروریات کو
 پورا کرتی ہے اور اپنے زمانے کے سوالات کا جواب دیتی ہے۔ یہاں یہ
 کہنا بھی بے جا نہ ہو گا کہ ادب کی طرح تنقید بھی زمان و مکان سے مادرا
 ہونے سے پہلے زمان و مکان میں مقید و متعین ہوتی ہے۔ عظیم ادیب
 کی طرح عظیم ناقد کے تخیل کی روشنی اتنی تیز ہوتی ہے کہ مستقبل کے
 اندھیروں کو چاک کر کے تنقید کو حال کی قید سے آزاد کر دیتی ہے اور
 اس طرح وہ آنے والے زمانے کے لیے بھی مشعل راہ ثابت ہوتی ہے۔
 لانا جنٹنس نے پہلی صدی عیسوی کے طرز نگارش اور اسلوب کی کمزوریوں
 اور قباحتوں کا مطالعہ کیا اور اعلیٰ اسلوب اور امتیازی طرز نگارش کے لیے

وہ اصول وضع کیے جن کو برتنے سے ادب میں ترفع کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ بڑی حد تک اپنے زمانے کے مروجہ اصول خطابت کو اپناتا ہے۔ مثال کے طور پر وہ موضوع کو، جس کا تعلق قوت ایجاد یا تخیل سے ہے اور ترتیب الفاظ کو، جس کا تعلق فن خطابت سے ہے اپنے نظریے کے مطابق ترفع کے ماخذات کا بیان کرتے ہوئے ”عظمت خیال“ اور ”انتخاب الفاظ“ کی ذیل میں لے آتا ہے۔ ہم عصر ادب و خطابت میں لالنجائنس کو بہت سی خرابیاں نظر آتی ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ایشیا دالے دزنی الفاظ سے بلند آہنگ مگر بھڑکیلا اور بھونڈا اسلوب پیدا کرتے ہیں اور یونانی یا تو عالمانہ لغافل سے بے جان اور سرد اسلوب کی تخلیق کرتے ہیں یا پھر بے جا جذباتیت کا مظاہرہ کرتے ہیں یا عجیب و غریب صنعتوں اور دور از کار تشبیہوں سے اسلوب کو مضحکہ خیز بنا دیتے ہیں یا ضرورت سے زیادہ آہنگ پیش کر کے رقص کے ساتھ ہونے والی موسیقی کا تاثر پیش کرتے ہیں۔ کہیں بے جا ایجاد و اختصار ہوتا ہے تو کہیں بے جا تفصیل اور کبھی پیش پا افتادہ اور ادنیٰ الفاظ کے استعمال سے اسلوب کو بے حیثیت بنا دیتے ہیں۔

لالنجائنس کی نظر میں پہلی صدی عیسوی کے اسلوب کی اکثر خرابیوں کی ذمہ داری اس انسانی کمزوری پر ہے جس کے تحت انسان ایک برائی سے بچنے کے لیے دوسری برائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال کے سلسلے میں اس کا خیال یہ ہے کہ یہ خرابی اکثر اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ خطیب و شاعر کم حیثیت الفاظ سے بچنا چاہتے ہیں۔ اس کا خیال یہ بھی ہے کہ بیشتر خرابیاں کوئی نئی بات کہنے کے جنون سے پیدا ہوتی ہیں۔ پہلی صدی عیسوی میں نئے پین کی تلاش کا رجحان عام تھا۔ افراط و تفریط نئے پین کی تلاش کا لازمہ ہے لہذا اسلوب کی یہ کمزوریاں اور قباہتیں نمایاں طور پر سامنے آئیں۔ اس کے باوجود لالنجائنس نئے پین کی تلاش کو برا نہیں سمجھتا۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”ہماری خوبیاں اور برائیاں دونوں ایک ہی ماخذ سے وجود

”میں آتی ہیں۔“

یہاں یہ بات اہم ہے کہ لائجنائٹس اپنے عہد کی ایجاد و اختراع کی کوشش کو بیک جنبش قلم رد کرنے کو تیار نہیں ہے۔ گو وہ ان سے پیدا شدہ خرابیوں کو اچھی طرح سمجھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہم عصر ادب کا تجزیہ بڑے ہمدردانہ انداز میں کرتا ہے۔ چونکہ لائجنائٹس کا نقطہ نظر منفی ہونے کے بجائے مثبت ہے اس لیے وہ ہم عصر ادب کی خرابیوں کو رد کرنے پر زیادہ توجہ صرف نہیں کرتا۔ اس کے برعکس وہ اعلیٰ ادب اور اعلیٰ اسلوب کے متعلق ٹھوس نظریات کا بیان زیادہ تفصیل سے کرتا ہے۔

لائجنائٹس کے ذہن میں اعلیٰ ادب کے بارے میں ٹھوس تصور ہے۔

اس کا خیال ہے کہ ارفع ادب قاری کے لیے ترغیب و مسرت کا باعث نہیں ہوتا بلکہ ترفع و بختا ہے اور اسے جدید آفرین کیفیات کی ارفع سطح پر بلند کرتا ہے۔ اس کا اثر مسحور کن ہوتا ہے۔ اور ایک سحر زدگی کے عالم میں قاری خود کو زندگی کی عام سطح سے بلند ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ صرف یہی نہیں، لائجنائٹس کے نزدیک ادب عالیہ کا یہ اثر فوری اور لطیف ہوتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اعلیٰ ادب میں یہ خصوصیت کیسے پیدا ہوتی ہے؟ یہ سحر، یہ کیفیت کہاں سے آتی ہے؟ کیا یہ کیفیت محض فطری صلاحیتوں کا نتیجہ ہوتی ہے یا یہ فن کے قوانین سے پیدا ہوتی ہے؟ کیا یہ محض فطری ہے یا محض اکتسابی؟ لائجنائٹس اس سوال کا وہی جواب دیتا ہے جو اس سے پہلے ناقدین دے چکے تھے، یعنی یہ کہ اعلیٰ اسلوب کا حصول فطرت اور فن دونوں کا مرعوبانہ منت ہے۔ شاید ہمیں لائجنائٹس کا یہ جواب زیادہ اہم نہ معلوم ہو، بالخصوص ایسی صہدت میں جب کہ ہمیں یہ معلوم ہے کہ لائجنائٹس سے پہلے بھی ناقدین یہی جواب دیتے رہے ہیں۔ دراصل ہم اس کے اس جواب کی اہمیت کا صحیح اندازہ اس وقت لگا سکتے ہیں جب کہ ہم اس کے تصور فن و شعر کو اس کے زمانے کے مروجہ تصور کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھیں۔ لائجنائٹس کے زمانے میں شاعری کے بارے میں مروجہ تصور یہ تھا کہ شاعری الہامی چیز

ہوتی ہے۔ شاعر کو عالم و جد اور کیفیت جنون کی تخلیق گردانا جاتا تھا۔ اس
سیاق و سباق میں ہم لانا جنٹنس کے تصور شعور کی اہمیت کا صحیح اندازہ کر سکتے
ہیں۔ اعلیٰ اسلوب کے حصول میں اکتساب فن کی شعوری کوشش اور فنی
قوانین اور ضابطوں کی اہمیت جتنا کر لانا جنٹنس نے اپنے عہد کے اس عام
رجحان کو رد کر دیا کہ انسانی ذہن کی اختراعی اور فنی صلاحیت فطری ہوتی ہے
جو اکتساب سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ اپنے زمانے کے عام رجحان کا ذکر کرتے
ہوئے لانا جنٹنس ایک ہلکے طنز کے ساتھ لکھتا ہے کہ:

”ایک صاحب کا خیال ہے کہ ذہنی اختراع (GENIUS)
فطری چیز ہے جو علم سے حاصل نہیں کی جاسکتی۔ اختراعی ذہن
کی تخلیقات کے لیے محض ایک فن ہے اور وہ فن قدرت
کی جانب سے ودیعت ہوتا ہے۔ سارے تکنیکی قوانین فطری
تأثرات کے لیے مضر ثابت ہوتے ہیں اور انہیں محض ایک
بے جان ڈھانچہ بنا کر رکھ دیتے ہیں۔“

ایسے تصورات کا جواب دیتے ہوئے لانا جنٹنس فن کے حق میں یہ دلیل
دیتا ہے کہ گو فطرت ہر قسم کے اظہار میں آزادانہ کام کرتی ہے مگر وہ بالکل
بے راہ و نہیں ہوتی۔ بے تنظیمی اور انتشار فطرت کی خصوصیت نہیں ہے۔
فطرت خود اپنے اظہار کے لیے ایک ایسا نظام وضع کرتی ہے جسے فن محض نمایاں
کرتا ہے۔ اس طرح لانا جنٹنس کے نزدیک فن کا عمل دو گونہ ہے۔ ایک طرف
تو وہ بے راہ روی اور انتشار کے خلاف تنظیم کا اصول ہے اور دوسری طرف
وہ انسانوں کو فطرت کے طریق اظہار سے متعارف کرتا ہے۔ لانا جنٹنس کا کہنا
یہ ہے کہ:

”عظمت کو تازیانے کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور لگام کی
بھی۔“ — ”فطرت اچھی قسمت کے مترادف ہے اور
فن نیک صلاح و مشورے کے۔“

گویا جہاں دوسری چیز نہیں وہاں پہلی کا ختم ہو جانا لازم ہے۔ اس طرح

لانجائنس کے نزدیک فطرت اور فن دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ مندرجہ بالا قول سے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ لانجائنس کے نزدیک فطرت کا صحیح تاثر محض فن کی موجودگی میں ہی ممکن ہے۔ اسی بات کو وہ یوں بھی کہتا ہے:

”محض فن کے ذریعے ہی ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ ادب کے بعض

تاثرات صرف فطرت سے ہی حاصل ہو سکتے ہیں۔“

لانجائنس کی یہ رائیں اس کے نظریہ فن کی وضاحت کرتی ہیں اور ہمیں یہ بتاتی ہیں کہ اس کی نظر میں فن کی اہمیت اور مقام کیا ہے۔ اس کا نظریہ یہ تھا کہ اصل تخلیقی اصول وہ ہے جس کے مطابق فطرت کسی تخلیقی قوت، فن کے تنظیمی ضابطوں کے مطابق خود کو ظاہر کرے۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ لانجائنس کے نزدیک اصول فطرت اور اصول فن میں کوئی تضاد موجود نہیں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دراصل فنی اصول بھی قوانین فطرت کے مطابق ہی مرتب کیے جاتے ہیں۔ اس بات کی مثال زندگی سے یوں لی جاسکتی ہے کہ مرد یوں تو عورت کی کوکھ سے ہی جنم پاتا ہے لیکن انفرائش نسل انسانی کا یا بہ الفاظ دیگر دوسری تخلیق کا ذریعہ بھی بنتا ہے۔

لانجائنس کے بیان کردہ ترقی کے پانچ ماتخذوں کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ان میں سے پہلے دو ماتخذ انسان میں

فطری ہوتے ہیں یا یوں کہیے کہ قدرت کا عطیہ ہیں اور آخری تین فنی تربیت کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ان پانچوں میں وہ پہلا درجہ خیال کو دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر خیال بلند ہو اور ساتھ ہی استعجابی کیفیات کا حامل ہو تو اس کے فطری اظہار کے لیے اعلیٰ زبان اور ارفع طرز بیان لازمی ہوگا۔ عظمت خیال وہ صلاحیت ہے جو انسانی فطرت میں ودیعت ہوتی ہے اور کسی تربیت کے ذریعے حاصل نہیں کی جاسکتی۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ:

”بیان کی عظمت، روح کی عظمت کی بازگشت ہوتی ہے۔“

اس کے ساتھ ہی وہ اس بات کو بھی مانتا ہے کہ روح کی عظمت کسی قدر

تہذیب نفس کا نتیجہ بھی ہوتی ہے۔ گویا دوسرے لفظوں میں لائجائنس یہ کہتا چاہتا ہے کہ انسان فن کے ذریعے فطرت کے تاثرات کو بڑی حد تک بڑھا سکتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگر کوئی شخص اپنے نفس کو اعلیٰ ترین خیالات کی غلہ فراہم کرتا ہے اور اعلیٰ ترین محرکات قبول کرتا ہے تو اس صورت میں بہت کچھ تہذیب نفس ممکن ہے اور یہ تہذیب نفس روح کی عظمت میں اضافہ کرتی ہے۔ اس کے برخلاف پست خیالات اور عامیانہ جذبات سے عظیم و اعلیٰ اظہار پیدا نہیں ہو سکتا۔ اسلوب کی عظمت شائستہ جذبات اور اعلیٰ خیالات کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی لائجائنس یہ بھی کہتا ہے کہ اس عظمت اور شائستگی کی تربیت بڑی حد تک ماضی کی عظیم روایات سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ اساتذہ کی تحریر و لکھو اپنی ذات میں رچا بکرا ان کی روحانی عظمت سے فیض یاب ہوا جاسکتا ہے۔ یہاں یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ لائجائنس کے مشورے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اساتذہ کی نقالی کی جائے یا ان کے اسلوب اور ان کے طرز بیان کی ہو بہو تقلید کی جائے۔ اس کی مراد محض یہ ہے کہ عظیم اساتذہ کا مطالعہ ان کی روحانی عظمت کا پتہ دیتا ہے اور ان روحانی عظمتوں کا سراغ دے گا کہ ہم انہیں اپنی روح کا حصہ بنا سکتے ہیں۔ انسان دوسروں کی روحانی آگ سے اپنی روحانی آگ روشن کر سکتا ہے۔ اساتذہ کے کلام سے فیض اٹھانے کا مطلب یہ ہو گا کہ آپ کے دل میں وہی کیفیات پیدا ہوں جو کسی حسین و جمیل مظہر کو دیکھ کر ہر انسان میں پیدا ہوتی ہیں۔

اساتذہ کے کلام سے یا ماضی کی عظیم روایات سے فیض اٹھانے کے اس تصور نے اٹھارویں صدی کے ذہن کو غلط انداز میں متاثر کیا۔ اٹھارویں صدی کے فرانسیسی اور انگریزی نقاد، لائجائنس کے اس خیال سے بہت گمراہ ہوئے۔ وہ یہ سمجھ بیٹھے کہ لائجائنس محض نقالی اور تقلید کی تلقین کر رہا ہے۔ دراصل انہوں نے لائجائنس کے اس تصور کی روح کو نہیں سمجھا اور اساتذہ کے کلام میں عظیم روحانی واردات کا سراغ لگانے اور ان کی عظمت خیال کو اپنی روح کا حصہ بنانے اور ان سے تحریک حاصل کرنے کے بجائے بس اسی پر اکتفا کر لیا کہ ان کے اسلوب اور

فن کی تقلید کر کے عظیم ادب پیدا کرنے کی کوشش کریں۔ ظاہر ہے کہ فنی لوازم اور طرز اظہار و بیان کی نقل کرنے کے معنی محض ڈھانچے اور حجم کی نقل کے ہیں اور اس طرح جو ادب پیدا ہوگا وہ یقیناً سرد اور بے جان ہوگا۔ آپ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ لاناچائٹس کے اس ”نظریہ تقلید“ کا بھی وہی حشر ہوا جو اسطو کے نظریہ تقلید کا ہوا۔ ان دونوں نظریات کی روح کو نہ سمجھ کر مختلف ادوار مختلف قسم کی نظریاتی گمراہیوں اور غلط فہمیوں کا شکار ہوئے۔ دراصل اسطو کا مدعا یہ تھا کہ فطرت کے تخلیقی اصول کی تقلید فن میں کی جائے اور لاناچائٹس عظیم فن پاروں میں چھپے ہوئے تخلیقی اصولوں کی پیروی چاہتا تھا۔ مگر اسطو اور لاناچائٹس کے گمراہ مقلدوں نے ان سے تقلید اور پیروی کا نظریہ لے کر ان کے اصل مدعا اور مقصد سے بے خبر محض رسمی تقلید کو شعار بنالیا۔ غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ لاناچائٹس اس تخلیقی قوت کی تلاش کی تلقین کرتا ہے جو ماضی کے عظیم ادب کی روح ہے اور اسی قوت سے نئے ادیب و شاعر کو وہ زندہ گی ملے گی جو اس کے ادب کی رفعت و بلندی کی ضامن ہوگی۔ انگریزی زبان کے مشہور ناقد ڈرائیڈن نے لاناچائٹس کے اس خیال کی توجیح ان الفاظ میں کی ہے :-

”وہ عظیم اساتذہ جن کو ہم اپنے لیے تقلید کا نمونہ بناتے ہیں، ہمارے لیے مشعل کا کام دیتے ہیں جو ہمارے سامنے بلند ہو کر ہماری راہوں کو منور کرتی ہے اور بسا اوقات ہمارے خیالات کو وہ بلندی بخشی ہے جس بلندی کا تصور ہم اپنے تقلیدی نمونوں کے متعلق اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔“

اس طرح لاناچائٹس ہمیں ایک نیا زاویہ نگاہ دیتا ہے اور ہمیں یہ بتاتا ہے کہ عظیم اساتذہ سے تخیلاتی نہج پر ہم کس طرح تحریک پاسکتے ہیں اور ساتھ ہی یہ کہ اس نے تقلید (IMITATION) کا ایک نیا نظریہ بھی دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں تقلید کے معنی رسمی طور پر طرز اظہار اور اسلوب کی نقالی کے نہیں ہیں۔ اس کے معنی تخیلاتی اور روحانی فیض کے ہیں اور یہی وہ مفہوم ہے جس کے باعث تقلید کی اصطلاح مفہوم کی اعلیٰ سطح حاصل کر لیتی ہے۔

۲۔ شدت جذبات

عظمت خیال کے بارے میں لاناچائٹنس کے تصورات پر بحث کے بعد اب ہم ترفع کے دوسرے اصول پر آتے ہیں۔ مگر یہ قسمتی یہ ہے کہ اس اصول کے متعلق لاناچائٹنس کے خیالات ہم تک نہیں پہنچ سکے۔ اس نے یہ تو کہا ہے کہ لہجے کی عظمت کے لیے کوئی اور شے اتنی ضروری نہیں جتنی کہ شدت جذبات۔ مگر اس کے آگے وہ ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ رسالے کے خاتمے پر اس نے اس موضوع کے متعلق ایک علیحدہ رسالہ تحریر کرنے کا خیال ظاہر کیا ہے مگر اس کے بارے میں ہمیں کوئی علم نہیں۔ اس کے باوجود درسلے کے سیاق و سباق سے لاناچائٹنس کا یہ خیال واضح ہو جاتا ہے کہ شدت جذبات کی کارفرمائی اسلوب کے دیگر محاسن اور صنائع بدائع میں بھی ہوتی ہے اور لاناچائٹنس نے ترفع کے ان اصولوں کی بحث میں جو فنی تربیت سے متعلق ہیں، اس امر کو تسلیم کیا ہے۔ یہ بات بھی اہم ہے کہ فنی لوازم سے بحث کرتے ہوئے لاناچائٹنس اسلوب کی عظمت و رفعت کے ذکر کے ساتھ بار بار جذبے کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں شدید جذبات اور رفعت اسلوب دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ لاناچائٹنس کہتا ہے کہ:

”احساس ترفع اور شدت جذبات چونکہ دونوں ہماری روح سے قریب تر ہیں اس لیے وہ صنعت کلام سے پہلے اپنا اثر دکھاتے ہیں اور اس کی وجہ ان کا آپس کا فطری تعلق ہے۔“

تاہم شدت جذبات کی بحث کے سلسلے میں لاناچائٹنس ایک اور سمت میں بھی اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ ہے کہ بہت سے جذبات مثلاً جذبہ ترحم خوف اور غم وغیرہ ایسے ہوتے ہیں جو ترفع کی نفی کرتے ہیں اور پست سطح کہہ ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کا خیال ہے کہ بہت سی صورتوں میں ترفع جذبے کے بغیر بھی ممکن ہے۔

لاناچائٹنس کے اس خیال کا موازنہ کہ بہت سے جذبات مثلاً ترحم، خوف اور غم وغیرہ ترفع کی نفی کرتے ہیں، ہم ارسطو کے تصور المیہ اور تصور تزکیہ نفس کے ساتھ کر سکتے ہیں، جس کے مطابق المیہ کا مقصد ہمارے ترحم اور خوف کے

جذبات کا ترز کیہ کرتا ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ارسطو فن کا بنیادی وظیفہ مسرت کی فراہمی قرار دیتے کے باوجود اس کی مقصدیت جتانے کے لیے اور ساتھ ہی افلاطون کے اخلاقی نوعیت کے حملے کی مدافعت میں، ترز کیہ نفس کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس نظریے کے تحت وہ فن کی مقصدیت اور افادیت کو نفسیاتی اور اخلاقی سطح پر واضح کرتا ہے۔ اس کے برعکس لائنجائٹس فن کی افادیت کے متعلق کوئی سوال نہیں اٹھاتا۔ وہ محض فن کے تاثر کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فن کو ترفع بخش ہو تا چاہیے۔ لائنجائٹس کے اس تصور کے پیش نظر کہ ترحم، خوف اور غم کے جذبات ترفع کی نفی کرتے ہیں، ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے وہ حصے جہاں ان جذبات کی پیش کش ہوتی ہے، ہمیں ترفع نہیں بخشتے۔ وہ محض ان حصوں میں ترفع بخش ہوتا ہے جہاں یہ قول لائنجائٹس اعلیٰ جذبات کی پیش کش ہوتی ہے۔ ترحم، خوف اور غم کے جذبات قاری کو اس کی ذاتی سطح پر اتار دیتے ہیں اور ترفع کا مقام وہ ہے جہاں قاری اپنی ذات سے بالاتر و جہانی سطح پر بلند ہو جاتا ہے۔

پس جہاں تک ارسطو کا تعلق ہے، وہ المیہ کا مقصد ترحم اور خوف کے جذبات کی تطہیر سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک کامیاب المیہ وہ ہے جو ان جذبات کو ناظرین میں مشتعل کر کے ان کے انخلا کا باعث بنے۔ مگر لائنجائٹس کے نزدیک المیہ کے محض وہ حصے ترفع بخش ہوں گے جو قاری یا ناظر کو عام جذبات کی سطح سے اٹھا کر وجدانی اور روحانی بلندیوں پر لے جائیں۔ یہ ظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو کے نظریہ ترز کیہ نفس اور لائنجائٹس کے نظریہ ترفع میں کوئی بنیادی تضاد ہے، مگر فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ فرق محض زاویہ نظر کا ہے۔ ارسطو پورے المیہ کا حاصل ترز کیہ نفس قرار دیتا ہے، مگر لائنجائٹس مقصدی زاویہ نظر سے فن پارے کو نہیں دیکھتا۔ وہ فن پارے کے روحانی ترفع کا نظریہ پیش کرتا ہے اور اس طرح فنی ذوق میں ایک نئے ”بعد“ کا اضافہ کرتا ہے۔

۳۔ صنائع بدائع ان فنی لوازم کی بحث میں جو ترفع کے حصول کے لیے

استعمال ہوتے ہیں، لائچائٹس سب سے پہلے صنائع بدائع سے بحث کرتا ہے۔ اس بحث میں بھی خطابت کی روایتی مجتہدوں کے ساتھ آپ کو لائچائٹس کے ذہنی اختراع اور عام ڈگر سے ہٹ کر سوچنے کی صلاحیت کا اندازہ ہو جائے گا۔ اس کے عہد میں خطابت کے اصولوں کے مطابق عام طریقہ یہ تھا کہ پہلے انتخاب الفاظ پر بحث کی جاتی تھی اور بعد ازاں اسلوب کے دیگر محاسن پر، جن میں صنائع بدائع بھی شامل تھے۔ لائچائٹس کی آزاد خیالی اور اختراع ذہنی کا ایک ثبوت یہ ہے کہ اس نے اس ترتیب کو بدلتے ہوئے صنائع بدائع کی بحث کو دیگر امور پر فوقیت دی۔ در اس موضوع پر اتنی تفصیلی نظر ڈالی کہ پورے رسالے کا تقریباً ایک تہائی حصہ اس بحث پر مشتمل ہے۔

لائچائٹس کا خیال یہ ہے کہ صنائع بدائع میکانیکی طور پر استعمال نہیں ہوتے نہ ہی یہ خطیبوں کی بے بنیاد ایجاد ہیں جنہیں وہ من مانے طور پر لگا ہے بہ گاہے اپنی مرضی کے مطابق استعمال کرتے ہوں، اس کا خیال یہ ہے کہ صنائع بدائع اسلوب کو ایک حیرت انگیز لطافت بخشنے کا ذریعہ ہیں جن کا تعلق انسان کے پرمخلوس جذبات سے ہے اور جو انسان کی جمالیاتی حس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اسی لیے ہم انسانی فطرت کے تقاضوں کے مطابق ان کی توضیح و تشریح کر سکتے ہیں۔ لائچائٹس کی نظر میں امتیازی اسلوب اور صنائع بدائع کا تعلق بہت گہرا اور فطری ہے اور یہ دونوں باہم ایک دوسرے کی معاونت کرتے ہیں۔ اسی لیے ایک طرف تو صنائع بدائع اسلوب کو امتیازی اور اعلیٰ بنانے میں آلہ کار ہیں مگر دوسری طرف اعلیٰ اسلوب صنائع بدائع کو زیادہ سے زیادہ دقیق اور موثر بناتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ صنائع بدائع کے استعمال سے بالعموم صنعت گری یا یوں کہیے کہ تصنع کا ثائبہ ہوتا ہے اور اس کے باعث قاری کے دل میں بعض شکوک پیدا ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے وہ تاثرات پیدا نہیں ہو سکتے جن کے لیے ان کا استعمال کیا جاتا ہے۔ تاہم اسلوب کی رفعت اور جذبے کی شدت قاری کے دل میں پیدا ہونے والے شکوک بڑی حد تک کم کر دیتی ہے، اس لیے کہ جذبات کے تاثرات صنائع بدائع کے تاثرات بہم کر دیتے ہیں، بالکل اس طرح جیسے سورج کی روشنی میں اور

روشنیاں مدغم ہو جاتی ہیں۔ یہ قول لاناچائٹس ”صنائع یدائع اس وقت موثر ہوتے ہیں جب ان کے وجود کا احساس نہ ہو“ اور صنائع یدائع کی موجودگی پر نقاب ڈالنے والی چیز اسلوب کی عظمت و رفعت اور جذبہ کی شدت ہے۔

صنعتوں کی بحث میں لاناچائٹس محض ان صنعتوں پر بحث کرتا ہے جو اسلوب کو رفعت اور بلندی عطا کرتی ہیں۔ اگر ان صنائع کا استعمال مناسب اور متوازن طور پر ہو تو اسلوب کو جذباتی کیفیت اور احساس کی گرمی نصیب ہوتی ہے اور اس طرح فنی لوازم کے ذریعے بھی ان تاثرات کی تخلیق ہو سکتی ہے جو بالعموم لکھنے والے کے پر خلوص جذبات کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی کہ شدید جذباتی اظہار کی تاخیر کو دو چند کرنے میں صنعتوں کا بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ان کے ذریعے سیدھے سادے جذباتی اظہار میں قوت اور گرمجوشی پیدا ہو جاتی ہے مگر جس طرح سپاٹ اور سادے جذباتی اظہار میں قوت اور گرمی صنعتوں کی مدد سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح صنعتوں کا استعمال اگر مناسب، متوازن اور فطری ہو تو وہ جاندار ہوتی ہیں۔ لاناچائٹس کا کہنا ہے کہ:

”فن کا کمال یہ ہے کہ وہ فطرت معلوم ہو اور فطرت کی کامیابی اس میں ہے کہ اس میں فن چھپا ہوا ہو۔“

صنائع یدائع کے استعمال کے سلسلے میں لاناچائٹس اپنے عہد کے دوسرے ماہرین خطابت کی طرح محض ان کی اقسام اور ان کے استعمال کرنے کی مناسب تعداد نہیں گنوتا۔ اس کے بجائے وہ ان کے اثر اور شعریں ان کے وظیفے کے متعلق تصورات پیش کرتا ہے۔ بسا اوقات تو وہ صنعتوں کی نفسیاتی بنیاد تلاش کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے، یعنی یہ کہ وہ کون سے نفسیاتی تقاضے ہیں جنہیں صنعتیں پورا کرتی ہیں؟ ساتھ ہی وہ اس بات پر ہمیشہ زور دیتا ہے کہ صنعتوں کا استعمال مناسب اور موزوں طریقہ پر ہونا چاہیے، اس لیے کہ ان کے بے جا استعمال سے کلام میں مختلف اقسام کی قباحتیں پیدا ہو جانے کا خطرہ رہتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صنعتوں کے استعمال کے وقت:

”مقام، محل، طریقہ اور مقصد سب اہم ہوتے ہیں۔“

تکرار لفظی اور مرادفات کا استعمال محض اس وقت جائز ہوگا جب کہ موضوع اور محل کے

اعتبار سے جوش، زور کلام، مبالغہ اور شدت کی ضرورت ہو۔ نتائج بد اثر کے استعمال میں یہ لازم ہے کہ مقرر یا ادیب سنجیدگی اور فہم و فراست کا استعمال کرے۔ لاجائز کا کہنا ہے کہ:

”خداوند باکس کے عطا کردہ عالم وجد میں بھی ہمیں سنجیدہ رہنا چاہیے۔“

لاجائز کے اس قول کا مفہوم ظاہر ہے؛ وہ یہ چاہتا ہے کہ تخیل اور جذبے کے شدید ترین اظہار پر پابندی ہو۔ یہ الفاظ دیگر ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ فطرت (جذبہ اور تخیل) سے جو تحریک پیدا ہوتی ہے اسے منظم کرنا اور ایک تنظیم کے ساتھ اس کا اظہار کرنا ہی فن کا کام ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ ایک دوسری بات بھی کہتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ جذبے کا اظہار اس وقت سب سے زیادہ موثر ہوگا جب کہ وہ بلا کسی سعی و کوشش کے موقع و محل کی مناسبت سے بالکل فطری طور پر ہو۔ ”جذبہ باقی زبان اس وقت زیادہ دل کش معلوم ہوتی ہے جب یہ موقع و محل کا تقاضا معلوم ہو، نہ یہ کہ مقرر اسے سمجھ بوجھ کر اختیار کرے۔“

ان دونوں خیالات کو ملا کر دیکھیے تو پتا چلے گا کہ لاجائز ایک طرف تو فنی اظہار کی تائید کرتا ہے اور دوسری طرف جذبہ باقی و فطری اظہار کی دراصل وہ دونوں باتوں کا بیک وقت موطن ہے۔ اس کے خیال میں فنی اظہار جو جذبہ اور فطرت سے عاری ہو، اتنا ہی غلط ہے جتنا کہ جذبہ باقی اظہار جس میں کوئی فنی عنصر نہ بہرہ تاجا ہے۔ اس لیے کہ جذبے سے عاری فنی اظہار تصنع کو جنم دیتا ہے اور فن سے عاری جذبہ باقی و فطری اظہار سطحی جذبہ باتیت کو۔

۴۔ شعری زبان یا انتخاب الفاظ

ترفع کا چوتھا ماخذ صحیح انتخاب الفاظ ہے۔ اس سلسلے میں سب

سے پہلے لاجائز ہمیں یہ بتاتا ہے کہ معمولی اور غیر معمولی دونوں قسم کے الفاظ اپنی مناسب جگہ پر موثر اسلوب کا باعث بنتے ہیں۔ لاجائز کے ہم عصر ماہرین خطابت الفاظ کو مقصود بالذات سمجھتے تھے اور معانی سے ماوراء ان کے آہنگ و موسیقی اور حسن

کے قائل تھے۔ ان کے برعکس لائیجائٹس لفظوں کے محرکات قائل ہونے کے باوجود الفاظ کو اظہار کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ گویا اس کے لیے الفاظ اپنے طور پر حسین ہونے کے ساتھ ساتھ معانی و خیال سے وابستہ ہوتے ہیں، خیال و معنی سے الگ ان کی حیثیت متعین نہیں ہو سکتی۔ خطابت میں جو عظمت، حسن، قوت، وزن، نرمی اور لطافت پیدا ہوتی ہے وہ دراصل الفاظ کے محرکات ہی نتیجہ ہے۔ لائیجائٹس کا خیال ہے کہ:

”حسین الفاظ خیال کے لیے روشنی کا کام دیتے ہیں۔“

لیکن وہ الفاظ کے مناسب و موزوں انتخاب کا شدت سے قائل ہے۔ کوئی لفظ خواہ وہ کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، موقع و محل کی مناسبت سے ہی اپنا اثر دکھائے گا۔ لفظوں کی عظمت ہر مقام پر بر محل نہ ہوگی۔

”کسی عامیانہ تفصیل کے لیے پر شکوہ اور سنجیدہ الفاظ کا استعمال ایسا ہی ہوگا جیسے کہ کسی بچے پر المیہ کے کردار کا مصنوعی چہرہ (MASK) لگا دیا جائے۔“

مناسب استعمال ہی کے باعث:

”اکثر عامیانہ الفاظ مزین زبان سے زیادہ موثر ثابت ہوتے ہیں۔“

اس لیے کہ ایسے الفاظ میں عام زندگی کی حقیقت مدونا ہو جاتی ہے۔ یہ قول لائیجائٹس:

”جو چیز مانوس ہوگی وہ قابل یقین بھی ہوگی۔“

اس بات کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں لائیجائٹس پہلی صدی عیسوی میں شعری زبان کے بارے میں انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے مغربی تصورات کی پیش بندی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ انیسویں صدی میں وردہ زدہ تھنے یہ تصور پیش کیا کہ شعری زبان عام بول چال کی زبان ہونی چاہیے۔ وہ یوں کہ عوام کی زبان ہی پر خلیص جذبات کی زبان ہوتی ہے۔ اس کے برعکس خواص کی زبان تصنع سے پر ہوتی ہے اور چہرہ نکاشا شعری شہید جذبات کے شدید اظہار کا نام ہے اس لیے شعری زبان جذبات کی، بالوں کہیے کہ عوام کی زبان ہونی چاہیے۔ بیسویں صدی کے مشہور انگریز نقاد ڈی۔ ایس۔ ایلپیٹ کے تصورات اس سلسلے میں وردہ زدہ تھنے سے قدرے مختلف ہیں۔ تاہم اس کا بھی یہ خیال ہے کہ شاعری کی زبان بول چال کی زبان سے قریب تر ہونی چاہیے۔

شعری زبان کے چند محاسن

(الف) استعارہ۔ استعارہ کے استعمال کے متعلق بھی لاناچائئس کے خیالات پہلی صدی عیسوی کے دیگر علما کے مقابلے میں زیادہ وسیع النظری پر مبنی ہیں۔ استعارے کے متعلق اس کے عہد کے علما کا خیال یہ تھا کہ کسی خاص موضوع کے لیے دو یا زیادہ سے زیادہ تین استعاروں کا استعمال جائز ہے۔ لاناچائئس اس بات سے واقف ہے کہ استعاروں سے متعلق اس قانون کے پیچھے دیگر علما کے علاوہ ارسطو کی سند بھی ہے۔ تاہم اس کا خیال یہ ہے کہ استعاروں کے استعمال کا صحیح محل وہ ہے جب شدید جذبات تشویش کے ساتھ اظہار ہو۔ ارسطو کا کہنا یہ بھی ہے کہ بسا اوقات استعاروں کے استعمال سے پہلے ”گویا“ ”جیسے“ ”اگر میں یہ کہوں“ یا ”اگر میں کہنے کی جرات کروں“ وغیرہ کے اظہار سے ایک قابل یقین فضا پیدا ہو جاتی ہے اور غریب اور اجنبی استعارے مانوس معلوم ہونے لگتے ہیں۔ لاناچائئس کسی قدر اس خیال سے متفق ہے تاہم اس کا نظریہ یہ ہے کہ شدید جذبات کا اظہار ہی اگر وہ بر محل ہے تو استعارے کی غراہیت اور اجنبی پن کو دور کر دے گا۔

”اس کے باوجود میرا خیال ہے جیسا کہ میں صنائع بدائع کے استعمال کے متعلق کہہ چکے ہوں، کہ اگر جذبہ کا اظہار بر محل اور شدید ہے اور ترفع پر خلوص ہے تو یہی دونوں باتیں استعارے کی تعداد اور اس کی اجنبیت کے جواز کے لیے کافی ہیں۔“

جذباتی تحریر و تقریر استعاروں کے استعمال کی مستقاضی ہوتی ہے اس لیے کہ اس سے ترفع پیدا ہوتا ہے اور ایسی تحریروں میں استعارے کھپ جاتے ہیں۔ پس ان کی تعداد کا تعین کرنا فضول ہے اس لیے بھی کہ اگر قاری جذباتی پہچان میں مبتلا ہے تو وہ استعاروں کی تعداد نہیں گنے گا۔ یوں صنائع بدائع کی طرح استعارے کے سلسلے میں بھی لاناچائئس کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ اور جذبہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ ان میں ایک بنیادی اور قطری تعلق ہے اور وہ ایک دوسرے کو موثر بناتے ہیں۔

ب۔ تشبیہ کے متعلق لانا جنٹنس کے موجودہ رسالے میں ہیں اس کے محض چند الفاظ مل سکے ہیں اور اس کی تفصیلی بحث ہم تک نہیں پہنچ سکی ہے۔ رسالے کے چند صفحات جو تشبیہ سے متعلق تھے ضائع ہو گئے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ کہنا کافی ہوگا کہ وہ تشبیہ کو استعارے سے قریب تر چیز سمجھتا ہے اور اس لیے ہم یہ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ جو کچھ وہ استعارے کے استعمال کے سلسلے میں صحیح سمجھتا ہے تشبیہ پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔

ج۔ مبالغہ مبالغے کے سلسلے میں بھی لانا جنٹنس انہی خیالات کو دہراتا ہے جو اس نے صنائع بدائع کے متعلق ظاہر کیے ہیں۔ یعنی یہ کہ سب سے بہتر مبالغہ وہ ہے:

”جس کے بارے میں یہ گمان نہ ہو سکے کہ یہ مبالغہ ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب کہ وہ شدید احساسات کے اظہار کے دوران پیدا ہو، اور موقع و محل کی عظمت سے ہم آہنگ ہو۔“

اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ کسی واقعہ کا بیان مبالغہ کی خاطر سے نہ کیا جائے بلکہ مبالغے کا استعمال واقعہ کی مناسبت سے ہو۔ اس موقع پر لانا جنٹنس ایک بار پھر اپنی پہلے کہی ہوئی بات کو دہراتا ہے کہ زبان کا کوئی بڑا تجربہ (کسی بھی صنوت، استعارے یا مبالغے کا بیان) شدید جذبے کے اظہار کے ساتھ ہمیشہ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ طریقہ میں بھی مبالغہ کی وہ صورت ہوتی ہے جس میں بیان حقیقت سے دور ہوتا ہے مگر ہم اسے اس لیے درست مانتے ہیں کہ وہ مضحک ہوتا ہے۔ سنسی بھی فی الحقیقت ایک جذبہ ہے، وہ جذبہ جس کی بنیاد مسرت ہے اس لیے:

”مبالغے کی ایک ایک صورت تو وہ ہے جس میں اعتدال سے تجاوز ملتا ہے اور دوسری وہ جو کسی خرابی کا احساس دلاتی ہے ان دونوں میں مشترک بات یہ ہے کہ دونوں صداقت کو توڑ مروڑ کر پیش کرتے ہیں۔“

لانا جنٹنس کا کہنا ہے کہ:

”وطن پر بھی مبالغے کی ایک شکل ہے جس میں کسی کمزوری کو بڑھا چڑھا کر

بیان کیا جاتا ہے۔

۵۔ ترتیب الفاظ اسلوب کی امتیازی خصوصیت اور ترفع کا آخری ماخذ ترتیب الفاظ ہے۔ اس کے بیان میں لانجائنس

الفاظ کی ہم آہنگی اور ان کی باسلیقہ ترتیب کے بارے میں اپنے تصورات کا اظہار اختصار کے ساتھ کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اس موضوع پر وہ پہلے ہی دو درجے کے تحریر کر چکا ہے۔ ترتیب الفاظ جو ہم آہنگی اور نغمگی پیدا ہوتی ہے اس کے متعلق لانجائنس کا خیال یہ ہے کہ وہ محض ترغیب و مسرت کے لیے آواز کا نہیں، بلکہ وہ اعلیٰ جذبات بیدار کرنے میں بھی مدد و معاون ہوتی ہے۔ آگے چل کر وہ کہتا ہے کہ ترتیب الفاظ سے پیدا شدہ نغمگی صرف کاذب کو نہیں بھاتی، وہ درج کی گہرائیوں میں اثر کر الفاظ میں مضمر مختلف النوع خیالات اور احساسات کو بیدار کر دیتی ہے۔ مقرر یا ادیب کے جذبات سامع یا قاری کے دل میں اثر جلاتے ہیں اور اس طرح مقرر اور سامع، ادیب اور قاری ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ صرف خیالات ہی سامع یا قاری پر اثر انداز نہیں ہوتے بلکہ خیالات کی ہم آہنگی جو الفاظ کی ہم آہنگی کے مترادف ہے اپنا اثر دکھاتی ہے۔ لانجائنس کا خیال ہے کہ بہت سے ایسے نثر نگار اور شاعر جن میں رفعت و عظمت کے فطری عناصر کار فرما نہیں ہوتے اور جو محض روزمرہ کے عام الفاظ کا استعمال کرتے ہیں، وہ صرف ترتیب اور مبالغتہ الفاظ کے ذریعے اسلوب میں شوکت و عظمت پیدا کر لیتے ہیں۔

لانجائنس کا کہنا ہے شکستہ آہنگ تحریر کی شان و شوکت کو گھٹاتا ہے تاہم اس کے ساتھ ہی ایسی تحریر بھی شان و شوکت سے عاری ہوگی جس میں آہنگ بہت زیادہ ہو۔ آہنگ کی زیادتی کا اثر نثر میں یہ ہوتا ہے کہ اس سے تحریر جذبے سے عاری اور معمولی نظر آتی ہے اس لیے کہ یکسانیت کے باعث وہ ایک عامیہ سطح کی حامل ہو جاتی ہے۔ بہت زیادہ پر آہنگ نثر قاری یا سامع تک الفاظ کے معانی پہنچانے کے بجائے آہنگ و نغمگی کے اثرات پہنچاتی ہے۔ اسی طرح ضرورت سے زیادہ ایجاز و اختصار بھی شوکت اسلوب کو کم کرتا ہے۔ اس کے باعث خیالات مسخ ہو کر وہ جاتے ہیں جب کہ مناسب ایجاز و اختصار لفظوں کی کفایت اور براہ راست اظہار کے باعث موثر ہوتا ہے۔

لاناچائٹس کی رائے ہے کہ عامیانا الفاظ اسلوب کی رفعت و عظمت کو پست اور عامیانا بنا دیتے ہیں۔ اکثر الفاظ اپنے مفہوم کے باعث عامیانا ہوتے ہیں اور اکثر اپنی آواز کے باعث کم وقعت ہو جاتے ہیں۔ وہ الفاظ جنہیں عوام الناس روزمرہ کے استعمال میں لاتے ہیں اکثر کم وقعت اور رفعت و عظمت کے لیے مہلک ہوتے ہیں ترفع میں کمی الفاظ کی غیر مناسبت سے بھی پیدا ہوتی ہے۔ تفصیل کے ذیل میں لاناچائٹس پر شوکت و وقیع تفصیل کے ساتھ کم حیثیت اور بے وقعت تفصیل کو ترفع کے لیے مضر قرار دیتا ہے۔ وہ کم حیثیت اصطلاحوں کے استعمال کے بھی خلاف ہے، بشرطیکہ ان کا استعمال کسی شدید ضرورت کے تحت کیا جائے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی تلقین کرتا ہے کہ الفاظ کے معاملے میں فطرت کی نقل ضروری ہے، جس نے انسان کو اس طرح بنایا ہے کہ اس کے اعضاء اسفل کو سامنے نہیں رکھا بلکہ بڑی حد تک انہیں چھپا دیا ہے۔ لفظوں کو موضوع کی عظمت و شوکت کی مناسبت سے استعمال کرنا چاہیے۔

ادب پر معاشرتی و سیاسی حالات کا اثر

ترفع کے حصول کے پانچوں ذرائع سے بحث کرنے کے

بعد لاناچائٹس ایک اہم بحث کی طرف رجوع کرتا ہے اور یہ بحث ادب و خطابت پر معاشرتی اور سیاسی حالات کے اثرات سے متعلق ہے۔ اس کا بنیادی سوال یہ ہے کہ ادب اور خطابت کے فن نہ دال پذیر کیوں ہیں؟ اس سوال کے بارے میں اس کے عہد کے دیگر مفکرین کے جوابات اس کے اپنے جوابات سے مختلف ہیں۔ اس بحث میں لاناچائٹس نے اختلافی نظریات کے اظہار کے لیے اپنے ایک ہم عصر فلسفی کو استعمال کیا ہے، جس کے خالصتاً سیاسی نقطہ نظر کا جواب لاناچائٹس اخلاقی نقطہ نظر سے دیتا ہے۔ اس کے ہم عصر فلسفی کا خیال ہے کہ ادب اور خطابت کا نہ دال جمہوریت کے نہ دال سے وابستہ ہے۔ جمہوریت اعلیٰ ترین خیالات اور عظیم ترین ذہنی اختراع کی پیمائش کرتی ہے اور آزادی کی فضا میں عظیم روح جنم لیتی ہے۔ پچھلے ادوار میں ادب کی ترقی کی وجہ جمہوری آزادی تھی اور اب جمہوریت کے خاتمے کے بعد ادب نہ دال پذیر ہو گیا ہے۔ آزادی کے خاتمے کے بعد غلامی کی فضا میں سانس لینے والے انسان غلاموں کی سی زندگی بسر کرتے ہیں۔ ان میں غلامانہ ذہنیت پیدا ہو جاتی ہے،

ان کے احساسات مرجاتے ہیں، ان کی نظر تنگ ہو جاتی ہے، خیالات میں گھٹن پیدا ہو جاتی ہے اور اس قسم کا غلامانہ ذہن ادبی کاوشوں کے لیے مورت ہے۔
 اس سلسلے میں لائیجائٹس کا نظریہ اپنے ہم عصر فلسفی سے مختلف ہے۔ اس کے خیال میں یہ مسئلہ سیاسی نہیں بلکہ اخلاقی ہے اور ادب کا زوال دراصل اخلاقی زوال کی ایک شکل ہے۔ لائیجائٹس کا خیال ہے کہ اظہار کی عظمت، روح کی عظمت سے پیدا ہوتی ہے۔ اخلاقی زوال روحانی زوال کے مترادف ہوتا ہے اور اخلاقی و روحانی زوال کے سبب ادب میں بھی زوال لازمی ہے۔ اس سے پہلے کہ وہ اخلاقی زوال سے تفصیل کے ساتھ بحث کرے وہ ایک عام حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ کہ حال سے بددلی کا اظہار اور مافی سے محبت، انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ علاوہ ازیں اس کا کہنا ہے کہ انسان کی فطری نیکی اس جنگ سے تباہ ہوتی ہے جو اس کے نفس میں جاری رہتی ہے۔ بالآخر انسان خواہشات اور سفلی جذبات کا اسیر ہو جاتا ہے۔ دولت اور لذت حاصل کرنے کی خواہش ہمیں غلام بنا لیتی ہے۔ ایک کام تنگ نظر بنانا ہے اور دوسری کام ذلیل کرنا۔ دولت مند گھرانوں کے بڑے جب بالغ ہوتے ہیں تو ان کی روحیں گستاخی لاقانونیت اور دیدہ دلیری کے چنگل میں پھنس چکی ہوتی ہیں اور ان حالات میں روح کی عظمت کا چراغ مدھم ہو جاتا ہے۔ انسان فتا ہونے والی چیزوں کے پرستار ہو جاتے ہیں اور لافانی چیزوں سے قطع نظر کر لیتے ہیں، رشوت زندگی میں عام ہو جاتی ہے اور اچھے برے کی تمیز مٹ جاتی ہے۔

”آج ہمارے کردار کو جو چیز کھائے جا رہی ہے وہ ہماری آرام طلبی ہے۔ چند مستنیاات کو چھوڑ کر ہم بغیر کسی کام کے زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں اور صرف وہی کام کرتے ہیں جس میں یا تو ہماری تعریف ہو یا ہمیں لذت ملے۔“

ان خرابیوں کا علاج جمہوریت سے ممکن نہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے لائیجائٹس اپنے عہد کے خطیبوں اور شاعروں

لائجائٹس کی اہمیت کا سرسری جائزہ

کی توجہ اسلوب کی سحر انگیزی اور اس کی امتیازی حیثیت کے بنیادی اصولوں کی طرف دلاتا ہے۔ اس مسئلہ پر اس کے ہم عصر مفکروں اور فلسفیوں نے بھی قلم اٹھایا ہے لیکن جس ذہنی اختراع اور قدرت ایجاد کا ثبوت لائجنائٹس کے یہاں ملتا ہے اور کہیں نہیں ملتا۔ وہ بہت سی فروعی باتوں کو چھوڑ کر سیدھا مسئلہ کی روح تک پہنچ جاتا ہے۔ اس کے خیال میں تحریر و تقریر کی عظمت کا تعلق روح کی عظمت سے ہے۔ اس میں پوری انسانی فطرت کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ یوں کہیے کہ قدرت متخیلہ اور پر خلوص جذبات کا اظہار ہوتا ہے جو ادیب اور خطیب، قاری اور سامع تک پہنچاتا ہے۔

”جو چیز دل سے نکلتی ہے دل تک پہنچتی ہے۔“

فی الحقیقت یہی وہ بنیادی اصول ہے جس پر لائجنائٹس دیگر اصولوں کی عمارت کھڑی کرتا ہے۔ متخیلہ اور جذبات کے اصول تو وہ ہیں جو ہر انسان میں قدرت کی طرف سے ودیعت ہوتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ فنی اصول بھی ہیں جن کا استعمال شاعر اور خطیب شعری طور پر کرتے ہیں۔ لائجنائٹس نے اصول بتائے ہیں، قانون نہیں۔ فنی اصولوں کو جذبات اور متخیلہ کے ساتھ مسلک کر کے وہ فن کا فطرت کے ساتھ ایک لازمی رابطہ قائم کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر محاسن کلام، صنائع بدائع، استعارات و تشبیہات سب کا تعلق تخیل اور پر خلوص جذبات سے ہے، اور اسی لیے ان کا استعمال میکانیکی طور پر کرنا غلط ہے۔ ان کے استعمال کے لیے ایک نفسیاتی سلیقہ اور احساس توازن کی ضرورت ہے۔ گو لائجنائٹس کے خیالات بنیادی طور پر فن خطابت سے متعلق ہیں تاہم ان کا اطلاق فن شعر و ادب پر بھی اسی قدر ہو سکتا ہے جتنا کہ خطابت پر۔

ادب پر محاکمہ اور قدر کا مسئلہ لائجنائٹس معیاری ادب سے دو تعلق

کرتا ہے اول یہ کہ اس میں اعلیٰ تاثرات و وجدانی کیفیات پیدا کرنے کی صلاحیت ہو، دوم یہ کہ اس کی ہر زمانہ اور ہر فرد کے لیے یکساں اپیل ہو۔ لائجنائٹس کا کہنا ہے کہ اسلوب (ادب) پر محاکمہ کرنا تجربہ کا آخری اور سب سے میٹھا پھل ہے۔ جہاں تک ذوق سلیم کا تعلق ہے گو لائجنائٹس اس کے بارے میں علیحدہ سے کوئی بات نہیں کہتا تاہم وہ ترفع سے

متعلق نظریات میں مضمون ہے۔ پس اس کے نزدیک بڑے ادب کے محاسن وہی ہوں گے جو ارفع اور اعلیٰ اسلوب کے ہیں۔ ادبی حسن کے بارے میں اس کا پہلا تقاضہ یہ ہے کہ اس میں تخیلاتی و جذبہ باقی طور پر تحریک دینے کی قوت ہو۔ وہ قوت جو قاری کو روحانی رفعت و بلندی عطا کرے، اسے مسرت اور امید سے ہم کنار کرے، اس کے دل میں اعلیٰ خیالات پیدا کرے اور اسے وہ تاثرات مہیا کرے جو محض الفاظ نہیں دے سکتے۔ یعنی صرف ترغیب نہیں (جس کا تعلق الفاظ کے معنی سے ہوتا ہے) بلکہ وجدانی کیفیت (جو لفظوں کے معنی سے ماورائے ہے)۔ گویا لائجنائٹس عظیم ادب کی کسوٹی محض مسرت بہم پہنچانے کی صلاحیت اور ترغیب دینے کی قوت کو نہیں سمجھتا۔ اس کی نظر میں ادب و شعر کی اپیل محض جذبے یا محض عقل کو نہیں ہوتی بلکہ پوری انسانی ذات کو ہوتی ہے۔

پس اعلیٰ ادب کا ایک معیار یہ ہوا کہ اس کی اپیل پوری انسانی ذات کو ہو، اور وہ محض ترغیب و مسرت کا ذریعہ نہ ہو بلکہ وجدانی کیفیت اور روحانی ترفیع کا حامل ہو۔ اس کا معیار یہ ہے کہ اس کی اپیل میں استقلال ہو اور وہ لافانی ہو۔

”د ترفیع کے وہ اثرات جو بصورت اور اصل ہوتے ہیں جو ہمیشہ اور ہر کسی کے لیے مسرت بخش ہوں۔ اس لیے کہ جب مختلف خصائص

خواہشات اور ادوار کے انسان ایک ہی تحریر کے بارے میں ایک ہی نظریہ رکھیں تو اتنے مختلف النواع افراد کا محاکمہ اس چیز کے متعلق جسے وہ لائق تحسین سمجھتے ہیں تمام انکار سے بالاتر

ایک زبردست یقین دہانی ہے۔“

گویا لائجنائٹس کی نظر میں وہ فن پارہ عظیم ہے جس کی عظمت پر تمام ادوار کے تمام افراد متفق ہوں۔ تاہم تمام افراد سے لائجنائٹس کی مراد وہ افراد ہیں جو ادب و شعر سے کماحقہ آگاہی رکھتے ہوں اور جو اہل بصیرت ہوں۔ اس طرح لائجنائٹس کے خیال میں ادب پر محاکمہ دینے والے نہ تو وہ لوگ ہیں جو مبتدی ہیں اندر نہ وہ جو عوام الناس میں شامل ہیں بلکہ ہر عہد کے تعلیم یافتہ اہل ذوق جن کے محاکموں پر اعتماد کیا جاسکتا ہے۔ اسی مفہوم میں لائجنائٹس نے پہلی بار میں یہ بتایا ہے کہ وقت

سب سے بڑا ناقد ہے۔ اس طرح لانا جنٹنس ہمیں ادب کے متعلق تنقید کا بنیادی اصول بتاتا ہے اور وہ یہ کہ ہمیشہ زندہ رہنے والا ادب ہے جو ہر عہد میں زندگی کی ترجمانی کرے اور اس طرح ادب کی لافانیت اور اس کی اپیل کا استقلال ادب کی عظمت کا سب سے بڑا معیار ہے۔ صرف یہی نہیں لانا جنٹنس اس سے آگے کی بات کرتا ہے اور وہ یہ کہ آج کے ادیب کو یہ سوچنا چاہیے کہ اگر ماضی کے عظیم اساتذہ اس کے عہد میں زندہ ہوتے تو وہ اس نئے تخلیق کردہ ادب پارے کے بارے میں کیا رائے دیتے۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اسے یہ بھی سوچنا چاہیے کہ اس کی تخلیق کو، آنے والا زمانہ کس طرح قبول کرے گا۔ اسی طرح لانا جنٹنس کے نزدیک ماضی اور مستقبل دونوں ادب پارے کے لیے کسوٹی بن جاتے ہیں۔

فن میں صحت کا مقام لانا جنٹنس ادب اور فن کی قدر کے مسئلہ میں ایک اور سوال اٹھاتا ہے اور وہ یہ ہے کہ فن میں صحت کا کیا مقام ہے؟ کون سی چیز عظمت کی حامل ہوتی ہے، ادنیٰ حیثیت کا وہ فن پارہ جو ہر قسم کی غلطیوں سے مبرا ہوتا ہے یا اعلیٰ سطح کا وہ فن پارہ جس میں کچھ اغلاط بھی ہوں؟ لانا جنٹنس کی نظر میں ادنیٰ ذہن کی تخلیق کو خواہ وہ کتنی ہی صحیح اور درست کیوں نہ ہو اعلیٰ ذہن کی تخلیق پر ترجیح نہیں دی جاسکتی، خواہ اس میں خامیاں کیوں نہ ہوں۔ اس سلسلے میں اس حقیقت پر بھی نظر رکھنی چاہیے کہ لانا جنٹنس کے عہد میں بلکہ یوں کہیے کہ پوری پہلی صدی عیسوی میں ماہرین خطابت اور علماء و مفکرین صحت اور درستگی پر بہت زیادہ زور دیا کرتے تھے۔ (فن کو زندگی اور فطرت سے یا یوں کہیے کہ جذبے اور تخیل سے علیحدہ کرنے کے باعث ادب میں زبان و بیان کی صحت کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اقبال سے پہلے کی اردو شاعری کی تنقید بڑی حد تک صحت زبان و بیان تک محدود تھی۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس زمانے کی بیشتر تنقید کا مسئلہ یہ نہ تھا کہ شعر اچھا ہے یا برا، اعلیٰ ہے یا ادنیٰ، بلکہ یہ تھا کہ شعر غلط ہے یا صحیح۔ اقبال کی شاعری پر اہل زبان کے بیشتر اعتراضات اسی بھان کی نمائندگی کرتے تھے۔ اس سلسلے میں لانا جنٹنس کی رائے یہ ہے کہ ادب و فن میں رفعت و عظمت کے عناصر کو اہمیت ہے اور محض صحت اور درستگی کو فن کی عظمت پر فوقیت نہیں دی جاسکتی خواہ

اس میں کچھ خامیاں بھی کیوں نہ ہوں۔ اس کا خیال یہ ہے کہ تخیل کی بلند پروازی میں خطرات کا سامنا لازم ہے۔

”عام سطح کا ذہن جو کبھی کوئی خطرہ مول نہیں لیتا اور اس طرح کبھی رفعت کی سرحدوں کو نہیں چھوتا بالعموم غلطی کا مرتکب نہیں ہوتا اور ہر خطرے سے محفوظ رہتا ہے۔ اس کے برعکس وہ جو واقعی عظیم اور رفیع ہے خطرات میں گھرا ہوتا ہے محض اس لیے کہ وہ عظمت و رفعت کا حامل ہے۔“

اگے چل کر لائیجائٹس اس خیال کے متعلق مزید اظہار رائے کرتا ہے۔
 ”دیگر صلاحیتیں انسانوں کو انسان بناتی ہیں لیکن ترقی انسانوں کو الہی عظمتوں سے دوچار کرتا ہے۔ فن میں ہم جس عنصر کو قابل تعریف سمجھتے ہیں وہ صحت و درستگی ہے اور فطرت میں عظمت صحت و درستگی میں کامیابی بسا اوقات فن کی مرہون منت ہوتی ہے۔ مگر عظمت کی کامیابی خواہ وہ ہمیشہ ایک سطح کی نہ ہو قوت اختراع و ایجاد کے باعث ہوتی ہے اور اسی لیے جب کبھی فن و فطرت (قوت اختراع و ایجاد) ہم کنار ہوتے ہیں تو نتیجہ کمال ہوتا ہے۔“

آپ کو یاد ہو گا کہ لائیجائٹس نے ترقی کے پانچ بنیادی عناصر گنائے ہیں جن میں سے پہلے دو فطری اور آخری تین فنی ہیں۔ اس نے کہا ہے کہ فن کے ذریعے ہی ہم فطرت کے اظہار کے طریقوں اور اس کے نظم و ضبط کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”عظمت کو تازہ کرنے کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور لگام کی بھی۔“
 ظاہر ہے کہ یہاں تازہ یا نہ فطرت کے مترادف ہے اور لگام فن کے۔ اسی طرح لائیجائٹس کمال کے حصول کے لیے فطرت اور فن کا باہم امتزاج ضروری سمجھتا ہے۔ فطرت کا اصول تخیل (عظمت خیال) اور جذبے (شدت جذبات) کی صورت میں رہنا ہوتا ہے اور فن کا اصول صنائع و ادراک اور دیگر محاسن کلام کی شکل میں۔ فطری اصول فنی اصول کے بغیر بے سلیقہ اور غیر موثر ہوتا ہے، جب کہ فنی اصول فطری اصول کے بغیر

بے جان۔ اسی لیے لاناچائٹس کے نزدیک ادب و فن میں فطری عنصر بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور فنی عنصر ثانوی، اور جب دونوں قسم کے عناصر میں موازنہ کا موقع آتا ہے تو لاناچائٹس فطری عناصر کو جس میں عظمت و رفعت لازمی جز کی حیثیت سے شامل ہوتی ہیں، فنی عناصر کی صحت و درستگی پر ترجیح دیتا ہے۔ تاہم اس کے ساتھ ہی یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ لاناچائٹس کی نظر میں ترقی کے عناصر کے حصول کے لیے فنی عناصر ضروری اور لازمی ہیں۔

”محض فن کے ذریعے ہی ہم اس بات کو سمجھ سکتے ہیں کہ ادب کے بعض تاثرات صرف فطرت سے ہی حاصل ہوتے ہیں۔“

تاریخی تنقید ہومر کے بارے میں تنقید کرتے ہوئے لاناچائٹس نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اس کی رزمیہ نظم آڈیسی (ODYSSEY) اس کے بڑا پے کے زمانہ کی نظم ہے۔ اس سلسلے میں اس کا استدلال یہ ہے کہ اس میں ایلینڈ کا سا جوش اور دلولہ نہیں ہے۔ کہانی کہنے کی خواہش اور کردار نگاری زیادہ ہے ساتھ ہی ایسی ایسی کہانیاں ہیں جو محیر العقول ہیں۔ ان باتوں سے لاناچائٹس نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا تاہم اس سے اس تاریخی شعور کا پتہ ضرور چلتا ہے جو خام صورت میں لاناچائٹس کو ادب کی تنقید کے تاریخی رویے تک لے گیا۔ بعد ازاں یہ طریق کار کہ ماضی کے ادب کو ہمہ دائہ طور پر اس کے عہد کے ساتھ رکھ کر پرکھا جائے زیادہ بہتر صورت میں تاریخی تنقید کی شکل میں رونما ہوا۔

تقابلی تنقید لاناچائٹس نے تنقید کا ایک طریق کار اور استعمال کیا ہے اور وہ تقابلی طریق کار ہے۔ اس کے یہاں عبرانی ادب کا حوالہ ایک طرف تو ایک وسیع تر زادیہ نظر کی طرف اشارہ کرتا ہے، دوسری طرف یونانی اور رومی روایات سے باہر کے ادب کو استدلال کے لیے استعمال کرنا تقابلی تنقید کی بھی داغ بیل ڈالتا ہے۔ بالعموم وہ تقابلی سے کسی ادیب کے خصائص اور اس کی انفرادی خوبیوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کے یہاں افراد کا افراد کے ساتھ اور عہد کا عہد کے ساتھ تقابل ملتا ہے اور اس تقابل کی مدد سے وہ جن نتائج پر پہنچتا ہے ان سے لاناچائٹس کے ذوق سلیم اور تنقیدی اُردا کی قدر و حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

محاکماتی تنقید لائجائنٹس کے ادبی معیارات، اس کی وسیع النظری، اس کے طریق کار اور اس کے محاکموں کی بنیاد پر ہم اسے ان محاکماتی

ناقدوں کی فہرست میں رکھ سکتے ہیں جن کے ادبی فیصلے ادب کی تاریخ میں نظیر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کا ناقدانہ ذہن ہمیں ہر قسم کے تعصب سے بالاتر نظر آتا ہے جس کا نتیجہ اس کا معروضی نقطہ نگاہ ہے۔ امتیازات کو سمجھنے اور دو مختلف ادب پاروں کے خصائص میں فرق کرنے کی بے پناہ صلاحیت کے باعث اس کی تنقید حکم کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کے تنقیدی فیصلے محض علمی نہیں ہیں، نہ ہی وہ گئے چنے مفروضوں کے بل پر تنقیدی آرا کا اظہار کرتا ہے۔ اس کی تنقید ذوق سلیم کی حامل ہے اور اسی لیے وہ بڑے ادیب کے کمزور پہلوؤں کو اجاگر کرنے سے گریز نہیں کرتا۔ اس کے منعفانہ ذہن کا پتہ اس بات سے بھی چلتا ہے کہ اس کے بعد کے ادوار میں بھی اس کی تنقیدی آرا کو ہمیشہ بڑی قدر کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ تاہم اس کی تنقید کا وہ پہلو بھی جس میں وہ محاکمہ نہیں دیتا بلکہ محض تجزیہ کرتا ہے قابل قدر ہے۔ اس کے تجزیے فن پاروں کے محرکات کو روشن کرتے ہیں اور قاری کے ادبی رجحانات کو تیز تر کر دیتے ہیں۔

تاریخ تنقید میں لائجائنٹس کا مقام لائجائنٹس کے اس رسالے میں بہت کچھ وہ ہے جو اسے

دورہ میں ملا مگر بعض نظریات کے لیے وہ اپنے ہم عصر مفکرین اور عالمیوں کا مرہون بنتا بھی ہے۔ مثال کے طور پر ادبی تنقید کا یہ نظریہ کہ ”تنقید بھرپور تجربے کا سب سے عمدہ پھل ہے۔“ اس کے عہد کا ایک ایسا نظریہ تھا جسے قبول عام کا درجہ حاصل تھا۔ یہ تصویر کہ اکثر لوگ ایک غلطی سے بچنے کی کوشش میں دوسری غلطی کے مرکب ہوتے ہیں یا یہ کہ محض ”صحت کلام“ بذات خود کوئی اعلیٰ قدر نہیں ہے، یہ تصورات بھی بڑی حد تک تسلیم کیے جاتے تھے۔ لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والے محاسن کا احساس بھی کم نہ رہا۔ اس دور کے ناقدوں میں موجود تھا۔ ان تمام باتوں کے باوجود لائجائنٹس کی تحریر کی جدت اور مسائل کو نئے پیرائے میں سمجھنے سمجھانے کی کوشش اس کی قوت ایجاد و اختراع پر دلالت کرتی ہے۔

اس کے خیالات کی اہمیت کا صحیح اندازہ اس کے اسلوب کے متعلق تصورات سے ہوتا ہے بالخصوص اس وقت جب کہ ہم اس کے زمانے کی افراط و تفریط اور اس کے عہد کے ادبی انتشار کو پیش نظر رکھیں پہلی صدی عیسوی کے ادبی انتشار کے لیے اس کے نظریات صحت کی ضمانت دیتے ہیں اور اسی لیے ہر ایسے دور میں جس میں نئے پس کی تلاش اسلوب کی افراط و تفریط اور ادبی انتشار کو جنم دے، ہمیں لائجنائٹس کی ضرورت ہوگی۔ لائجنائٹس کے نظریات کو اپنا کر ہم وہ معیار حاصل کر سکتے ہیں جس کے باعث ادب مقامی و وقتی حدود سے بالاتر ہو کر افاقی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ لائجنائٹس معیارات کی طرف ہماری رہنمائی کرتا ہے، وہ ہمیں عظیم کلاسیکی ادب کی روح کو درجہ چانے بسنے کی تلقین کرتا ہے۔ اس کا عقیدہ یہ ہے کہ سیاسی و معاشرتی تبدیلیوں کے باوجود، ادب میں ایک عنصر ایسا ہوتا ہے جو ان تبدیلیوں سے اثر پذیر نہیں ہوتا۔ ہر اچھی تحریر میں یہ غیر میڈل اصول کار فرما ہوتا ہے۔ اس اصول کو سمجھنے کا طریقہ یہ ہے کہ ہم تشریح و تخریج کے ذریعے ماضی کے عظیم ادبی سرمائے کی روح کو سمجھنے کی کوشش کریں۔ آپ اس بات کو شعور ماضی کہہ لیں یا اسے ایک مثبت کلاسیکیت کا نام دے لیں، مگر یہ ایک ایسا اصول ہے جو ہر عہد کے تقاضوں سے عہدہ بردار ہو سکتا ہے۔

لائجنائٹس کا ادب کا تصور بھی اس کے وجدان اور بصیرت کی غمازی کرتا ہے۔ اس کی نظر میں ادب محض فن کاری اور تکنیک کا نام نہیں ہے۔ شاعر محض فن کے باعث شاعر نہیں بنتا۔ اصل شاعر وہ ہے جس کا فن اس کی روح کی عظمت کا اظہار ہو۔ شاعر کی اصل خصوصیت اس کی قوت تخیل، اس کے احساسات اور اس کا وہ اسلوب ہے جس کے ذریعے وہ اپنی صلاحیتوں کو دوسروں تک پہنچاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لائجنائٹس اپنے زمانے کے ادبی انحطاط کا سبب سیاسی و معاشرتی تبدیلیوں میں تلاش نہیں کرتا۔ اس کا نظریہ ہے کہ ادبی انحطاط دراصل روحانی انحطاط کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جب اقدار و معیارات ختم ہو جاتے ہیں، جب اعلیٰ و ارفع کا احساس باقی نہیں رہتا تو ایسے حالات میں ادبی انتشار لازم ہے۔ عظیم ادب اور ادبی ذہن آپس میں ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔ لائجنائٹس فنی قوانین اور تکنیکی اصولوں پر تخیل و جذبات کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ فنی قوانین کو تخیل کے برتر قوانین کے تابع ہونا چاہیے۔ اسی ضمن میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ خیال اور اظہار

میں ہمیشہ ایک نامیاتی تعلق ہوتا ہے۔

لائجائنس کے نظریات کی عظمت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ اس نے ادب کے ظیفے کے بارے میں اپنے عہد کے "مسرت" اور "ترغیب" کے مروجہ نظریات کو رد کر دیا۔ اب مسرت ہم نہیں پہنچاتا، نہ ترغیب دیتا ہے۔ اس میں ایک ایسی جمالیاتی قوت ہوتی ہے جو آدمی کی پوری ذات کو متاثر کرتی ہے۔ اسے نچلی سطح سے بلند کر کے اعلیٰ و ارفع سطح پر لے جاتی ہے۔ لائجائنس ادب کی اس صلاحیت اور قوت کو ترفع کا نام دیتا ہے ترفع کی یہ قوت ایک طرف تو قاری کو زندگی کی عام سطح سے بلند کر کے رفعتوں میں لے جاتی ہے اور دوسری طرف اس کی روح کی گہرائیوں میں اتر کر اسے روحانی سکون بخشی ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے نظریات کم از کم ایک معنی میں ارسطو کے نظریات سے ہم آہنگ ہیں کہ ادب کا عمل انسانی جذبات کے واسطے سے ہی ہوتا ہے اور اس لیے اس کا اثر کسی نہ کسی قسم کے تزکیہ نفس کا ہوتا ہے مگر وہ ارسطو کے نظریہ تزکیہ نفس کی سمت کوئی واضح اشارہ نہیں کرتا۔ اس کے باوجود ایک بات اہم ہے اور وہ یہ کہ لائجائنس کے یہاں تزکیہ نفس کا نظریہ ارسطو سے زیادہ ہم گیر نظر آتا ہے۔ لائجائنس ارسطو کی طرح مخصوص جذبات اور مخصوص احساسات کی بات نہیں کرتا۔ اس کی نظر میں ادب کی اپیل پوری انسانی ذات کو ہوتی ہے اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے بقول ادب کا عمل تزکیہ نفس ساری انسانی ذات میں ہوتا ہے۔ ادب کا یہ جمالیاتی تصور ہمارے عہد کے جمالیاتی تصورات سے مطابقت رکھتا ہے اور اسی لیے لائجائنس اپنے سابقین اور ہم عصروں سے بڑی حد تک آگے نظر آتا ہے۔

آج کے بعض ناقد لائجائنس کو پہلا رومانوی ناقد قرار دیتے ہیں۔ یہ بات محض ایک حد تک صحیح معلوم ہوتی ہے۔ متخیلہ اور جذبہ کی اہمیت کے بیان میں لائجائنس ہمیں انیسویں صدی کے ناقدین، مثلاً درڈزورتھ اور کولریج کے قریب تر نظر آتا ہے۔ رومانوی طرزِ فکر، خیال اور جذبے کو اسلوب اور تکنیک، فن اور ہیئت پر ترجیح دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ہم لائجائنس کو پہلا رومانوی ناقد کہہ سکتے ہیں۔ تاہم اس کے برعکس وہ اسلوب کی فنی خصوصیات کو بھی اہم سمجھتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی نظر میں فطرت کے قوانین محض فن کے ذریعے ہی سمجھے جاسکتے ہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے اعلیٰ ادب

کے دو ماخذ انسان میں فطری ہوتے ہیں اور تین تربیت کا حاصل۔ اس طرح لائنجائٹس کے نزدیک جذبے اور فطرت کا بھرپور اظہار اعلیٰ فن کاری اور تکنیک کا مرہونِ منت ہے۔ علاوہ ازیں لائنجائٹس نے بار بار ماضی کے عظیم ادب کی روح کو سمجھنے اور اس سے اظہار و بیان کی خوبیوں کو سیکھنے کی تلقین کی ہے۔ اسی طرح روایت کا شدید احساس اور فطرت و فن میں اعتدال کی ضرورت پر زور، لائنجائٹس کو عظیم کلاسیکی ناقدوں کی صف میں جگہ دیتا ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ لائنجائٹس کلاسیکی یا رومانوی رجحانات کا حامل ہونے کے بجائے عظیم ادب کا علمبردار تھا اور اس کے یہاں کلاسیکی اور رومانوی دونوں رجحانات مثبت انداز میں ملتے ہیں اور ادب و تنقید دونوں میں عظمت ان دونوں رجحانات کے ہم آہنگ ہونے کا نام ہے۔

لائنجائٹس اور ارسطو کا مقابلہ کیجیے تو اختلاف کے باوجود وہ کئی باتوں میں مطابقت رکھتے ہیں۔ تجزیاتی انداز، استقرائی منطق، عقلی استدلال، تاریخی اور نفسیاتی طریق کار ان باتوں میں وہ ارسطو سے ملتا جلتا ہے۔ مگر ایک دوسرے زاویے سے دیکھیے تو دونوں ناقدوں میں زمین آسمان کا فرق نظر آئے گا۔ ادب پر لائنجائٹس کے محکمے جذباتی اور وجدانی ہیں، جب کہ ارسطو کے محاکموں میں ہمیں عقلیت اور معروضیت نظر آتی ہے۔ اس اعتبار سے لائنجائٹس افلاطون سے قریب تر نظر آتا ہے، جس کے بارے میں وہ اپنے رسالے میں بھی بڑی گرججوشی کا اظہار کرتا ہے۔ بحیثیت ناقد لائنجائٹس کی اہمیت اتنی ہے کہ وہ دنیا کے عظیم ترین نقادوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ انگریزی مصنف اٹکینس (ATKINS) کا کہنا ہے کہ:

”کہا جاتا ہے کہ تمام خوبصورت چیزیں ہم عصر ہوتی ہیں اور اس مفہوم میں لائنجائٹس کا کارنامہ افلاطون، ارسطو اور کو لرج کے کارناموں کا ہم عصر ہے“

شاعر اور قاری کا رشتہ
مقصدیت پر بحث نہیں کی۔ اس کے سامنے مسئلہ
دوسرا تھا۔ اس نے اس سوال کے بجائے کہ ادب کا مقصد کیا ہوتا ہے یہ سوال اٹھایا کہ
اس کا تاثر کیا ہوتا ہے۔ ارسطو کے اس خیال کو کہ شاعری ایک مخصوص قسم کی مسرت

ہم پہنچاتی ہے۔ لاجائٹس نے اور آگے بڑھایا۔ قاری پر شاعری کے مسرت انگیز اثر کی نوعیت کا جائزہ لیتے ہوئے اس نے سب سے پہلے شعری تاثر کا نظریہ پیش کیا۔ لاجائٹس کے اپنے عہد میں فن خطابت کے مروجہ نظریات بھی سامعین پر مخصوص تاثرات ہی کے متعلق تھے، مگر وہ تاثرات سامعین کے لیے 'ترغیب' کا ذریعہ تھے۔ لاجائٹس نے 'مسرت' اور 'ترغیب' کے نظریات کو نظر انداز کر دیا اور 'شعری تاثر' کا نیا نظریہ پیش کیا۔ اس کا خیال تھا کہ اعلیٰ شاعری کی قدر کا تعین ان تاثرات سے ہوتا ہے جنہیں قاری قبول کرتا ہے یعنی اگر شاعری رفعت خیال، شدت جذبات اور محاسن کلام کی وجہ سے قارئین اور سامعین کو عالم وجد میں لے جاسکتی ہے تو وہ قابل قدر ہے۔ لاجائٹس اس بات سے بحث نہیں کرتا کہ آیا شعر کا وجدانی کیفیات کا حامل ہونا بطور حیرت انگیز بات ہے یا نہیں وہ تو محض اس بات کا قائل ہے کہ شاعری میں اعلیٰ درجہ خیالات اور شدید جذبات دیگر محاسن کلام کے ساتھ مل کر شاعری کی عظمت و رفعت پر دلالت کرتے ہیں اور یہ بھی کہ شاعری کا ترقی انسانی ذات کے ترقی کا ضامن ہے۔ اس طرح لاجائٹس کی نظر میں شاعری کا تعلق انسانی فطرت کی اعلیٰ درجہ صلاحیتوں سے ہوتا ہے۔ پس لاجائٹس کی نظر میں ادب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ترقی کا حامل ہو۔

یوں لاجائٹس نے شاعری اور قاری کا ایک لازمی رشتہ متعین کیا ہے، اس لیے کہ عظیم ادب کی پہچان یہ ہے کہ ایک طرف تو وہ عظمت خیال، شدت جذبات اور محاسن کلام کے باعث ترقی کا حامل ہو اور دوسری طرف قارئین و سامعین میں اپنے ترقی کے باعث ہیجانی کیفیات، تحریک جذبات اور وجدانی درجہ جانی تاثرات پیدا کر سکے۔ شاعر اور قاری کے اس رشتہ کے پیش نظر لاجائٹس عظیم ادب کے بارے میں بھی اسی بنیاد پر محاکمہ دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر مختلف زمانوں میں، مختلف زبانوں والے، مختلف پیشوں اور مختلف خیالات کے لوگ کسی شاعر سے بار بار ایک ہی قسم کے تاثرات قبول کر رہے ہیں اس کا مطلب ہے کہ وہ شاعر عظیم ہے۔

پس ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ادب کی فنی اور جمالیاتی قدروں اور ادب پارے کے تاثرات پر زور دینے کے باوجود لاجائٹس 'فن برائے فن' کے جدید نظریات کا حامل نہیں ہے۔ وہ فن کے اظہار کے بجائے فن کے ابداع کا قائل ہے۔ تاہم وہ 'فن برائے زندگی'

کے دعویداروں کی طرح فن کی افادیت اور مقصدیت کی بحث بھی نہیں کرتا۔ وہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ فنی و جمالیاتی تاثرات جو عظمت خیال، شدت جذبات اور محاسن کلام کا نتیجہ ہوتے ہیں قاری کو عالم و جدید میں لے جائیں اور قاری پر ترقی بخش کیفیات طاری کریں۔ اس طرح لاناچائیس 'فن برائے فن' اور 'فن برائے زندگی' دونوں نظریات کی افراط و تفریط سے بچ کر، ادیب، ادب اور قاری کا مشلت بتاتا ہے اور تینوں کو ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم سمجھتا ہے۔

دانے

قرون وسطیٰ کی اس گھٹی ہوئی فصاحت میں، جس میں لاطینی زبان اور کلیسا کی روایات کا بول بالا تھا، اور جس میں اگر کہیں کسی تخلیقی اُچّ کا امکان تھا تو وہ ان روایات سے باہر تھا، ہمیں ایک ایسا شاعر دکھائی دیتا ہے جس کا وجود قرین وسطیٰ کے متعلق ہمیں اپنے نظریات میں ترمیم کرنے پر اکساتا ہے۔ دانے کے متعلق ایک عام نظریہ یہ ہے کہ وہ تشاؤ ثانیہ کا پیش رو ہے اور اس کی شاعری قدما سے اکتساب اور قدیم علوم کے فیضان کا نتیجہ ہے مگر اس کے ساتھ ہی ہمیں یہ بات بھی مانتی پڑتی ہے کہ دانے کی شاعری پر تیرہویں صدی عیسوی کی کلیسا کی فصاحت کی چھاپ بھی گہری ہے۔ وہ عیسائی مذہب کی روایات کا پروردہ ہے اور عیسائیت کی لطیف ترین روحانیت کا عکس اس کی 'طربہ خداوندی' (DIVINE COMEDY) ہے۔ مگر وہ اپنے عہد کی تخلیق ہوتے ہوئے بھی اپنے عہد کے تضادات سے بالاتر ہو گیا ہے اور اس طرح اس نے اس روحانی عظمت کو پالیا ہے جو محض عظیم ترین خلاق ذہنوں کو نصیب ہوتی ہے۔ خود چاسر (CHAUCER) کے عہد کے حالات کم و بیش ایسے ہی تھے اور اس نے اپنے زمانے کے حالات سے ہی اپنے شاعری کا مواد اخذ کیا مگر دانے کا معاملہ دوسرا ہے وہ اپنے عہد سے ماورا ہو کر اپنے روحانی تجربہ کا اظہار عظیم ترین شعری سطح پر کرتا ہے۔ دانے کا یہ کارنامہ قابلِ داد ہے کہ وہ اپنے عہد کی علمی و فکری فصاحت میں رہتے بے لگتے ہوئے بھی اس سے علیحدہ معلوم ہوتا ہے۔

وہ فلورنس (FLORENCE) کے شہر میں پیدا ہوا اور اسے وہاں مذہبی علوم کی فضا کے ساتھ ساتھ شعروادب کی وہ فضا بھی ملی جو مذہبی روایات سے علیحدہ اپنا وجود

رکھتی تھی۔ وہ معنی شاعروں کی صحبت سے بہرہ یاب بھی ہوا ہوگا اور اس نے پھر دوسرے
 (PROVENCE) کی شاعری کا مطالعہ بھی کیا ہوگا۔ لوگ شاعری کی قوت کو محسوس کر کے
 اس نے لاطینی کے مقابلے میں اطالوی زبان کی سادگی، شیرینی اور دل کشی کا اندازہ ضرور
 کیا ہوگا۔ پس ایسا شاعر جسے ایک توانا، پر خلوص، سادہ و شیریں زبان نصیب ہو جائے
 وہ اور پھر درجل (VIRGIL) جیسا شاعر بطور رہنما مل جائے، وہ شاعری کی اعلیٰ و
 ارفع منازل کیلئے نہ ملے کرے درجل کے مطالعے سے اس میں عظیم شاعری کے لیے خواہش
 کا جذبہ ضرور بیدار ہوا ہوگا۔ دانتے کے سامنے یہ سوال ضرور ابھرا ہوگا کہ وہ اس اطالوی
 زبان میں، جس میں قوت اور توانائی کے باوجود ابھی تہذیب کی اعلیٰ سطحیں پیدا نہیں
 ہوئی تھیں، عظیم شاعری کیسے کر سکتا ہے؟ لاطینی زبان میں شاعری کرنا آسان بھی تھا اور
 مشکل بھی۔ آسان یوں کہ ایک بار محنت مشقت سے زبان سیکھ لینے کے بعد اس میں
 اظہار کے مروجہ سانچوں کی مدد سے صحیح مگر معمولی شاعری کرنا آسان تھا۔ اور مشکل یوں
 کہ اس زبان میں عظیم ترین شاعروں کے آگے بات بڑھانی مشکل تھی۔ اظہار کے سانچے
 مضبوط تھے مگر پرانے ہو چکے تھے اور کوئی نئی پرتا شیر بات کرنی مشکل تھی۔
 غالباً اس مسئلہ کے پیش نظر دانتے نے زبان کا انتخاب کیا اور اس نے بالآخر
 یہ طے کیا کہ وہ اپنی مادری زبان میں شاعری کرے گا۔ انتخاب کے اس فیصلے کے تحت
 اس نے اطالوی زبان کو چن لیا۔ اب ایک اور مسئلہ درپیش تھا اور وہ یہ کہ ایک ایسی
 زبان کو جو مختلف صورتوں میں مختلف علاقوں میں بولی جاتی ہو شاعری زبان کیسے بنایا
 جائے۔ یہ کس طرح ممکن ہو کہ وہ زبان اتنی مستند ہو کہ علاقائی تعصبات سے بالاتر
 ہو سکے۔ دانتے کا فیصلہ یہ تھا کہ وہ مادری زبان کو اس کی اعلیٰ ترین سطح پر استعمال
 کرے گا۔ یہ الفاظ دیگر اس کی زبان تہذیب کی زبان ہوگی جسے اس زبان کے مہذب
 ترین بولنے والے استعمال کرتے ہوں۔ ایسے لوگ جو اس زبان کے بولنے والوں میں
 نمائندہ ہوں اور ایسی ہی زبان علم و فضل کی زبان بھی بن سکے گی۔ دانتے عام بول
 چال کی زبان استعمال کرنا چاہتا تھا مگر اس کا خیال تھا کہ اس کی زبان وہ ہو جو
 کسی ایک علاقے کی نہ ہو بلکہ مختلف علاقوں میں مختلف طور پر بولی جانے والی
 زبان کی نمائندہ ہو۔ محض اس طرح وہ علاقائی تعصبات سے بھی بچ سکتا تھا اور اسی طرح

اس کی شاعری ہر علاقے کی شاعری بن سکتی تھی اور اس میں ہمہ گیریت پیدا ہو سکتی تھی۔
 دانتے کے اس مسئلہ کو ہم آج شاید مکمل طور پر نہ سمجھ سکیں۔ آج کے شاعر کے
 پاس بنی بنائی زبان موجود ہے جو اس کے اظہار و ابلاغ کا کام دے سکتی ہے۔ اسی
 قسم کا مسئلہ اردو کے اولین دور کے شاعروں کے سامنے ہوگا۔ ان شاعروں کے سامنے
 جنہوں نے فارسی زبان کے وسیلہ کو چھوڑ کر اردو کو وسیلہ بنانے کا عہد کیا ہوگا۔ اس
 کے باوجود آج ہمارے اپنے عہد میں بھی شاعر کے لیے کم از کم یہ مسئلہ تو موجود ہے کہ
 وہ زبان کو بہتر سے بہتر طور پر کس طرح استعمال کرے۔ مگر اسی مسئلہ کے دو جواب
 ہو سکتے ہیں، ایک وہ جو دانتے اپنے عہد میں اپنی مادری زبان کے سلسلے میں دیتا،
 دوسرا وہ جو آج ہم اپنی زبان کے سلسلے میں دے سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ دانتے کے
 زمانے کی اطالوی زبان بے پناہ صلاحیتوں کی حامل ہونے کے باوجود فنی اعتبار سے
 اعلیٰ فنی سانچوں کی زبان نہ تھی۔ اس زبان میں تہذیب اور ادبی روایت کے وہ اعلیٰ
 سانچے ابھی نہ بنے تھے جس کے باعث زبان میں اعلیٰ سطح کے الفاظ لہجے، محاورے اور وزن
 مرہ کے محاسن کلام وجود میں آتے ہیں۔ ایسی غیر ترقی یافتہ زبان میں فطری شدت
 اظہار کی تو بے پناہ صلاحیتیں ہوتی ہیں مگر اس میں فنی سطح نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس
 جو زبان فن کی سطح پر ارتقائی منازل طے کر چکی ہے یعنی اس میں ایک عظیم تہذیبی روایت
 پیدا ہو چکی ہے تو اس زبان میں اظہار کا مسئلہ اعلیٰ فنی سطح کے حصول سے زیادہ فطری
 شدت اظہار کا مسئلہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گودانتے اپنے شعری اظہار کے لیے لاطینی
 زبان کے بجائے اطالوی زبان کا انتخاب کر لیا ہے، مگر وہ در ذلالت کی طرح یہ نہیں
 مانتا کہ ”شاعری شدید جذبات کا فوری اور شدید اظہار ہے۔“ یا یہ کہ شاعر کو ایسی
 زبان کا انتخاب کرنا چاہیے ”جسے لوگ فی الواقع استعمال کرتے ہوں۔“ شعری زبان
 کے سلسلے میں دانتے کا نقطہ نظر اس کے برعکس ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:
 ”شاعری اور اس کے لیے موزوں زبان کا معاملہ ایک طویل اور
 دردناک مشقت کا معاملہ ہے۔“
 وہ شاعری کے لیے اس زبان کو موزوں زبان سمجھتا ہے جس میں روزمرہ کی عامیہ زبان
 سے گریز ہو۔

دانستہ زبان کو اس مقصد کے مطابق اہمیت دیتا ہے جس کے لیے وہ استعمال کی جا رہی ہو۔ یوں وہ زبان کو موضوع کے اظہار کا وسیلہ سمجھتا ہے، لہذا اہمیت کے اعتبار سے موضوع کو زبان پر فوقیت دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ زبان کا درجہ شاعر کے لیے وہی ہے جو سپاہی کے لیے گھوڑے کا ہوتا ہے۔ بہترین سپاہی کے لیے بہترین گھوڑا ہونا چاہیے۔ اسی طرح بہترین افکار کے لیے بہترین زبان لازمی ہے۔ جتنی ارسطو کے لیے پلاٹ کی ہے اتنی ہی دانستہ موضوع کو اہمیت دیتا ہے۔ دانستہ کا خیال ہے کہ شاندار اسلوب کی طلب محض شاندار موضوعات کے لیے ہی ہوتی چاہیے۔ موضوع اور مواد کے بغیر اسلوب کے کوئی معنی نہیں۔

دانستہ سنجیدہ اور اعلیٰ ادب کا اولین عنصر موضوع، مواد اور فکر کو قرار دیتا ہے۔ سنجیدہ اسلوب میں لکھی جانے والی ہر تحریر کی خصوصیت دانستہ کی نظر میں یہ ہے کہ اس میں دقیق مفہوم ہو۔ اس کے ساتھ ہی وہ ہیئت کے متعلق یہ کہتا ہے کہ بہترین اسلوب مرصع کاری اور اعلیٰ قسم کی التا پر دازی سے پیدا ہوتا ہے جس کا نتیجہ وہ ارتقا ہوتا ہے جو محض صاحب طرز شاعروں کے کلام کی خصوصیت ہوتا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک ذخیرہ الفاظ کی عظمت پر منحصر ہے۔ دانستہ کے نزدیک ہر لفظ کی اپنی ایک جدا شخصیت ہوتی ہے اور وہ سیاق و سباق سے علیحدہ اپنی انفرادی خصوصیت کا حامل ہوتا ہے۔ دانستہ اپنے ذخیرہ الفاظ میں سے ہر لفظ کو اپنا رفیق کار محسوس کرتا ہے اور اس کا ہر لفظ اپنا کردار بخوبی ادا کر سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ ایسے الفاظ سے گریز بھی کرتا ہے جو اپنے اندر بچپن، نسوانیت اور بے جان ہونے کی خصوصیات رکھتے ہیں۔

سرفلپ سڈنی

انگلستان میں سولہویں صدی کا زمانہ نشاۃ الثانیہ کی علمی و ادبی روایت اور روشن
 فہمی اور آزاد خیالی کے فروغ کا زمانہ ہے۔ تاہم اس فکری رد کو ایک اور دھار درمیان
 سے کاٹتی ہوئی گذرتی ہے اور وہ اصلاح کلیسا کی تحریک ہے۔ اس عہد کے اُبھرتے ہوئے
 تاجر پیشہ طبقے کی علمی اخلاقیات اور اس کا متعصب پیورٹن ذہن، انسان کی معراج
 اس بات میں دیکھتا ہے کہ وہ اخلاقی طور پر بلند ہوں۔ وہ جذبات کی منطق اور شعری
 استدلال کو قبول نہیں کرتا۔ پس سولہویں صدی کی پیورٹن اخلاقیات نے شاعری کو غیر
 سنجیدہ عمل قرار دے کر اُسے رد کر دیا۔ ایک شخص گاسن (GOSSEN) نے شاعری
 کے غیر اخلاقی اور مفرت رساں پہلو کے خلاف ایک احتجاجی رسالہ لکھا اور اُسے فلپ سڈنی
 کے نام معنون کر دیا۔ سڈنی کا رسالہ ”شاعری کی مدافعت“ (DEFENCE OF
 POESIE) گاسن کے رسالے کے جواب میں ہے۔ فلپ سڈنی کا یہ رسالہ اپنے عہد کے تعصبات
 کے خلاف رد عمل ہونے کے باوجود ہم عصر تعصبات کا اسیر بھی ہے۔ جن اخلاقی بنیادوں پر
 پیورٹن نظریات شاعری کو رد کرتے تھے، انہیں اخلاقی بنیادوں پر فلپ سڈنی نے
 شاعری کے حق میں دلائل مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔

فلپ سڈنی نے اپنے رسالے کے پہلے حصے میں شاعری کی قدامت، آفاقیت اور
 اس کے فن شریف ہونے پر زور دیا ہے۔ دوسرے حصے میں شاعری کی ماہیت، وظیفہ
 اور مقصد سے بحث کی ہے۔ رسالے کے تیسرے حصے میں وہ ان اعتراضات کا جائزہ لیتا
 ہے جو اس کے عہد میں شاعری پر کیے جاتے تھے اور پھر شاعری کی مدافعت میں دلائل پیش
 کرتا ہے۔ چوتھے حصے میں وہ بعض ہم عصر رجحانات کا جائزہ لیتا ہے۔ سڈنی نے اپنے

عہد کے جن بیورٹن اعتراضات کو پیش نظر رکھا ہے ان میں سے چند خاص خاص
اعتراضات یہ ہیں :

۱- شاعری کا مطالعہ تفصیل اوقات ہے اس لیے کہ اس کے علاوہ اور بہت سے
مفید علوم موجود ہیں۔

۲- شاعری جھوٹ کی ماں ہے اور ہر قسم کے دروغ کا ماخذ ہے۔

۳- شاعری کردار کے لیے مضر ہے۔ یہ کردار کو بیمار خواہشات کے ذریعے کمزور کرتی ہے
اور نوجوانوں کے ناپختہ ذہنوں کو داہموں سے بھر دیتی ہے۔

۴- افلاطون کی سند موجود ہے کہ اس نے اپنی مثالی ریاست سے شاعروں کو نکال
دیا تھا۔

یہ بات دل چسپی سے حالی نہ ہوگی کہ خود سڈنی کے عہد میں شاعری کے مخالف
اور اس کے موافق دونوں ہی افلاطون کو اپنے نظریات کے لیے آلہ کار بنا رہے تھے۔
معتزین یہ کہتے تھے کہ افلاطون نے شاعروں کو فلسفیانہ اور اخلاقی بنیادوں پر مورد الزام
ٹھہرایا اور انہیں اپنی ریاست سے خارج کیا۔ موافقین کا کہنا تھا کہ خود افلاطون کے یہاں
شاعری کا الہامی نظریہ موجود ہے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعری مادرائے عقل ہوتی
ہے۔ لیکن مادرائے عقل ہونے کے بھی دو معنی نکل سکتے ہیں :-

۱- وہ جو عقل سے بالاتر ہو مثلاً وجدان۔

۲- وہ جو عقل سے کم تر ہو یعنی جبلت۔

افلاطون مادرائے عقل کی ان دونوں حدوں سے بخوبی واقف تھا مگر اب جو لوگ کہ شاعری
کے مخالف تھے وہ اسے جبلتِ عمل سمجھتے تھے اور جو اس کے موافق تھے وہ اسے وجدان کی
کار فرمائی تصور کرتے تھے۔ البتہ اخلاقیات کے سلسلے میں اس عہد کے ہر دو فریق ایک ہی
نقطہ نظر کے حامل تھے۔

سڈنی نے اس اعتراض کا کہ شاعری سے زیادہ مفید علوم موجود ہیں، اس لیے
اس کا مطالعہ تفصیل اوقات ہے، جواب یہ دیا کہ کوئی علم اس علم سے زیادہ مفید نہیں
ہو سکتا جو لوگوں کو خوبیوں اور نیکیوں کا درس اور ان کی ترغیب دے۔ خواہ اور کتنے
ہی علوم کیوں نہ ہوں۔ ”اچھا اچھا ہے اور بہتر بہتر ہے۔“ دوسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعر

جھوٹ بولتے ہیں۔ اس کا جواب سٹنی نے یہ دیا کہ شاعر جھوٹ بول ہی نہیں سکتے، اس لیے کہ وہ کسی چیز کا دعویٰ نہیں کرتے۔ سٹنی نے جھوٹ اور قصہ گوئی و داستان طرازی میں فرق کیا۔

”کون کہہ سکتا ہے کہ ایسپ (AESOP) جانوروں کی کہانیاں کہتے ہوئے جھوٹ بول رہا تھا۔ شاعر اپنے تخیل کی مخلوق کا نام اسی طرح رکھتا ہے جیسے دکلا، عمر، بکر، زید کے فرضی ناموں کے حوالے سے اپنا مقدمہ پیش کرتے ہیں۔“

تیسرا اعتراض یہ تھا کہ شاعری عقل کو کمزور کرتی ہے، گناہ کی طرف لے جاتی ہے اور سفلی جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ اس سلسلے میں سٹنی کا جواب یہ ہے کہ عشق کے معنی حن کے لیے کشش کے ہیں، سفلی اور جسمانی تقاضوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ بالفرض محال اگر شاعر جسمانی تقاضوں کا بیان کرتے ہیں اور سفلی جذبات کو ابھارتے ہیں تو اس کے معنی محض یہ ہیں کہ دراصل انسانی عقل شاعری کو خراب کرتی ہے نہ یہ کہ شاعری انسانی عقل کو خراب کرتی ہے۔ اس طرح سٹنی کے بقول علوم طبعیات، دینیات اور قانون سمجھی کو غلط راہوں پر ڈالا جاسکتا ہے۔ اس بات کا جواب کہ شاعری انسانی کردار کو کمزور کرتی ہے اور انسانوں کو عمل کی راہ سے ہٹا کر انہیں بے عمل بناتی ہے، سٹنی یہ کہتا ہے کہ شاعری تو جنگ آزماؤں کی ساتھی رہی ہے، سکندر اعظم نے جو ایک عظیم جرنل تھا، اسے جیسے عظیم فلسفی کو جو ابھی زندہ تھا پیچھے چھوڑ دیا اور ہومر جیسے مردہ شاعر کو اپنے ساتھ رکھا۔ چوتھے اعتراض کا جواب کہ افلاطون نے شاعروں کو اپنی ریاست سے خارج کر دیا تھا، سٹنی یہ کہتا ہے کہ فلسفی تو شاعروں کے ازلی دشمن ہوتے ہیں۔ وہ شاعری سے اس کے خوبصورت بھید لے لیتے ہیں اور پھر اس کے خلاف ہو جاتے ہیں۔ عظیم مذہبی رہنما سینٹ پال نے بھی دو شاعروں کا نام لے کر شاعری کو معروف کیا ہے۔ ان میں سے ایک کو تو انہوں نے پیغمبر کہا ہے۔ سینٹ پال نے جب فلسفہ کو مورد الزام قرار دیا تو دراصل وہ فلسفہ کے خلاف نہ تھے، بلکہ فلسفہ کے غلط استعمال کے خلاف تھے۔ بالکل اسی طرح جب افلاطون نے شاعری کو الزام دیا تو وہ دراصل شاعری کے غلط استعمال کے خلاف تھا۔ یہاں سٹنی افلاطون کے فلسفیانہ اعتراضات پر مطلقاً توجہ نہیں

دیتا وہ محض اخلاقی نقطہ نگاہ کو سامنے رکھتا ہے۔ جہاں تک شاعری کے بارے میں افلاطون کے اپنے نظریات کا تعلق ہے تو وہ بقول سڈنی ہمیں افلاطون کے مکالمات "ION" میں ملتے ہیں جس میں وہ شاعری کو الہام بتاتا ہے۔

شاعری کا فلسفہ اور تاریخ سے مقابلہ سڈنی کا خیال ہے کہ اخلاقی درس کے سلسلے میں فلسفی محدود

خیالات کے ذریعے نیکی و خوبی کی تعلیم دیتا ہے۔ مورخ محض گزرتے ہوئے واقعات کو دیکھتا ہے اور محض واقعاتی حقیقتوں کو رقم کرتا ہے۔ فلسفی خیالات کو اور مورخ واقعات کو رقم کرتا ہے۔ شاعر عمومی اور خصوصی دونوں کو یک جا کر دیتا ہے۔ فلسفہ خیالات دیتا ہے اور تاریخ مثالیں، مگر سڈنی کا کہنا ہے کہ چونکہ ان دونوں کے پاس دونوں خصوصیات یک جا نہیں ہوتیں اس لیے انہیں بالآخر ایک مقام پر ٹکھڑا کر دیتا ہے۔ شاعری میں یہ دونوں چیزیں یک جا ہو جاتی ہیں۔ شاعر فلسفی کے بتائے ہوئے خیالات کو تجسمی صورت میں پیش کرتا ہے اور اس طرح شاعر وہ فلسفی ہوتا ہے جسے قبول عام حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر مورخ سے بھی آگے بڑھ جاتا ہے یوں کہ جب شاعر حقیقت کا ایک مکمل نمونہ پیش کرتا ہے تو مورخ محض ایک نامکمل واقعاتی حقیقت پر اکتفا کرتا ہے۔ یہاں سڈنی ارسطو کے تصور امکانات سے متاثر نظر آتا ہے۔ ارسطو نے بھی شاعری کا تاریخ سے مقابلہ کرتے ہوئے یہ بتایا تھا کہ شاعری امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے جب کہ تاریخ محض واقعاتی صداقت سے متعلق ہوتی ہے۔ گو سڈنی نے ارسطو کی امکانی صداقت کو حقیقت کا مکمل نمونہ کہا ہے مگر اس کے ساتھ ہی وہ شاعری کے ساتھ اخلاقی تصور بھی وابستہ کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نیکی کا انعام اور بدی کی سزا کا تصور تاریخ سے زیادہ شاعری میں ملتا ہے۔ ارسطو کے یہاں اس شعری انصاف (POETIC JUSTICE) کا کوئی تصور نہیں ملتا۔

سڈنی کی نظر میں شاعری نیک اعمال کے لیے بہت بڑی محرک ثابت ہوتی ہے اس لیے کہ شاعر مسرت کے ذریعے اذہان کو دوسرے علوم کے مقابلے میں زیادہ متاثر کر سکتا ہے۔ چونکہ نیک سیرتی اور اخلاقی خوبی وہ مقصد ہیں جن کی طرف ہمیں دنیا کے تمام علوم لے جاتے ہیں اور چونکہ شاعری نیکی و خوبی کی تعلیم دینے اور انسانوں کو انہیں

حاصل کرنے کی ترغیب دینے میں سب سے آگے ہے اس لیے ہم اسے ان اعلیٰ مقاصد کے حصول کا سب سے بڑا ذریعہ کہہ سکتے ہیں۔

سڈنی کے دور میں شاعری کے خلاف دو قسم کے اعتراضات ممکن تھے:

۱۔ افلاطونی نظریات کے مطابق۔

۲۔ پیورٹن سخت گیر اخلاقی نظریے کے مطابق۔

پہلے نظریے کے مطابق شاعری بے فائدہ اور دوسرے کے مطابق سفلی جذبات کو ابھارنے والی چیز سمجھی جاتی تھی۔ لیکن سڈنی کے زمانے میں شاعری پر حملہ کرنے والے اور اس کی مدافعت کرنے والے دونوں ہی اس عقیدہ میں یقین رکھتے تھے کہ شاعری کو نیکی کا درس ادا اس پر عمل کی ترغیب دیتی چاہیے۔ معترفین کا اعتراض یہ تھا کہ شاعری کی خرابی خود اس کی فطرت میں موجود ہے اس لیے یہ بری چیز ہے۔ اس بات کا جواب سڈنی نے یہ دیا کہ اگر ہم شاعری کے اعلیٰ نصب العین کو پسند کرتے ہیں تو ہمیں ان خرابیوں سے درگزر کرنا چاہیے جو اس کی فطرت میں مضمر ہوتی ہیں۔ اس اعتراض کے متعلق کہ شاعری تصنیع اذقات ہے اور وہ عمل کی طرف راغب نہیں کرتی سڈنی نے یہ خیال ظاہر کیا کہ شاعری میں وہ مثالی علم ہوتا ہے جو اور علوم میں نہیں ہوتا اور یہ کہ شاعری تاریخ اور فلسفہ کے مقابلے میں عمل کے لیے زیادہ محرک ہوتی ہے کیونکہ یہ تجسمی خیالات اور زندہ واقعات کے ذریعے درس دیتی ہے۔

سڈنی کے نزدیک شاعری سے سارا تخیلاتی شاعری کا وظیفہ اور مقصد

ادب مراد ہے اور یہی مفہوم ارسطو کے یہاں

بھی ہے۔ شاعری میں نغمگی کے لیے وزن کا وجود ضروری ہے اور نغمہ انسانی حواس کے لیے الہی ضرب کا کام کرتا ہے۔ وزن یا دداشت کے لیے نثر سے زیادہ اہم ہوتا ہے اور چونکہ اس کا استعمال ایک مدت سے ہو رہا ہے اس لیے یہ اپنی قدمت کے باعث بھی محترم ہے۔

شاعری کے سلسلے میں بظاہر سڈنی کے تصورات کلاسیکی معلوم ہوتے ہیں لیکن

دراصل اس کا رویہ رومانوی ہے۔ وہ اس بات میں تو افلاطون سے متفق ہے کہ شاعری

ایک خود ادا عطیہ ہے یعنی یہ کہ انسان میں شعری تحریک کی صلاحیت اس کی فطرت میں

خدا کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے مگر وہ اس تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں

کچھ نہیں بتاتا۔ وہ خود کہتا ہے کہ وہ اس سلسلے میں افلاطون کے تصورات کی حد تک نہیں جائے گا۔

شاعری کی تعریف کرتے ہوئے سڈنی اسے تقلیدی فن (ART OF IMITATION) بتاتا ہے۔ لیکن یہاں تقلید کے معنی سمجھنے ضروری ہیں۔ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ گمراہ پیش کے حقائق کی نقل کی جائے۔ دیگر علوم گمراہ پیش کے حقائق کے اسیر ہیں لیکن شاعری ان حقائق سے ماورا ہے۔ شاعری بقول سڈنی ”یا تو اشیا کو اس سے بہتر طور پر پیش کرتی ہے جیسی کہ وہ فطرت میں موجود ہوتی ہیں یا پھر ان بقول کو جہنم دیتی ہے جو فطرت میں نہیں ہوتیں۔“

اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شاعری شعری صداقت کا مسئلہ تیر حقیقی چیز ہے؟ کیا یہ ہوائی قلعے تعمیر کرتی ہے؟ فی الحقیقت ایسا نہیں ہے اس لیے کہ شاعر وجدانی زاویہ نظر سے یہ سمجھتا ہے کہ کس بات کا امکان ہے اور کیا ہونا چاہیے۔ وہ یہ نہیں دیکھتا کہ کیا ہے اور کیا ہو چکا ہے۔ اس مقام پر سڈنی ارسطو سے متفق ہے۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری میں آفاقی اور مثالی صداقتیں ہوتی ہیں۔ یہاں سڈنی اور ارسطو میں فرق یہ ہے کہ ارسطو کے نزدیک شاعر زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہوئے منفرد کے ذریعے آفاقی تک پہنچتا ہے، مگر سڈنی کے نزدیک وہ وجدانی طور پر ہی اعلیٰ اور مثالی دنیا کا عرفان حاصل کر لیتا ہے۔

شاعری کے مقصد کے بارے میں سڈنی کا خیال ہے کہ اگر تمام علیم کا مقصد یہ ہے کہ:

”وہ انسانی ذہن کو جسم کی آلائشوں سے بالاتر کر کے اسے قابل بنائے کہ وہ الہی جوہر (DIVINE ESSENCE) کو محسوس کر سکے۔“

تو شاعری یہ کام سب سے زیادہ افضل اور احسن طور پر سرانجام دیتی ہے۔ سڈنی کے نزدیک علم کا کام محض یہ نہیں کہ ہمیں نیکیا وید کی اطلاوع فراہم کرے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ ہمارے ذہن کو اعلیٰ سطح پر بلند کرے یعنی ہمیں تجربہ کیسا دے۔ فلسفے اور تاریخ سے شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے سڈنی اس نتیجہ پہنچتا ہے کہ شاعری ہمیں نیکی کے بارے میں محسوس عام

تصورات فراہم نہیں کرتی بلکہ نیک و بد کو مثالوں کے ذریعے واضح کرتی ہے۔ اس طرح یہ ہمارے لیے محرک بن جاتی ہے۔ وہ ہمیں محض راستہ نہیں بتاتی بلکہ ہمارے لیے تمام باتوں کو اس خوبصورت انداز میں پیش کرتی ہے کہ ہم خود بہتر راستہ اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سڈنی، ہورس (HORACE) کے قول کو کہ شاعری کا کام درس اور مسرت بہم پہنچانا ہے، اپنے انداز میں پیش کرتا ہے۔

اپنے زمانے کی شاعری پر تنقید کرتے ہوئے سڈنی کا دائرہ نظر تنگ ہو جاتا ہے۔ وہ المیہ کا اخلاقی نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس کے خیال میں المیہ بادشاہوں کو ظالم و جاہل نہ ہونے کا درس دیتا ہے، دنیا کے فانی ہونے کا اعلان کرتا ہے اور ناظرین کو تحسین و توصیف (ADMIRATION) اور ہمدردی و غمگساری (COMMISERATION) کا سبق دیتا ہے۔ سڈنی کا کہنا ہے کہ ”المیہ کے لذت انگیز تشدد میں اخلاقی درس مفہم ہوتا ہے۔“ سڈنی ڈرامہ میں وحدتوں کا قائل ہے۔ اس کے اپنے زمانے میں جو ڈرامے تخلیق ہو رہے تھے ان میں فنی تنظیم کا خیال نہ رکھا جاتا تھا اور وحدتوں کے بارے میں اس کا تصور کلاسیکی رجحانات کی تقلید کے باعث نہ تھا بلکہ وہ فنی تنظیم چاہتا تھا۔ وہ اس بات کے بھی خلاف تھا کہ المیہ اور طربیہ کو ملا یا جائے۔ اس کا خیال تھا کہ ان دونوں کو یکجا کرنا شادیانے اور جنازے کو ساتھ ساتھ رکھنے کے مترادف ہے۔

ڈرائیڈن

فلپ سٹنی کی تنقید اپنے عہد کی آزاد خیالی اور سخت گیر اخلاقیات دونوں کی نمایندگی کرتی ہے۔ ڈرائیڈن کے زمانے کے مسائل اخلاقی نہیں ہیں۔ یہ عہد سائنسی طرز فکر سے روشناس ہو چکنے کے سبب عقلیت اور حقیقت پسندی کے رجحانات کا حامل اور معاشرت و تمدن کی اعلیٰ تر سطح پر پہنچنے کے باعث خود شناسی و خود دشواری کے احساس سے بھر پور ہے۔ ڈرائیڈن کے بعد ادیبوں کی نسل نے خود کو نو کلاسیکی اقدار کا علم بردار قرار دیا اور ڈرائیڈن کو نو کلاسیکی معیارات و نظریات کے لیے اپنا راہ نما سمجھا۔ اس کے باوجود کہ اپنی تحریروں میں اکثر مقامات پر ڈرائیڈن کلاسیکی معیارات سے بغاوت کرتا ہے، اس کا غالب رجحان کلاسیکی ہی ہے اور اس لیے ہم اُسے انگریزی نو کلاسیکیت کا بادا آدم کہہ سکتے ہیں۔ الزبتھ اول کے عہد کی زیر دست ادبی کاوشوں اور شدید جذباتی اظہار کا رد عمل اس دور میں توازن و تنظیم، تناسب و صحت اور شائستگی اور خوش سلیقگی کے تقاضوں میں ملتا ہے۔

چنانچہ ڈرائیڈن کا زمانہ اسلوب کی چستی و خوش سلیقگی کی طرف مائل ہے مگر ابھی تنقید کی ایک مخصوص اصطلاح ”ذکاوت“ (WIT) کے وہ معنی متعین نہیں ہوئے ہیں جو بعد ازاں اٹھارویں صدی کے عظیم شاعر پوپ (POPE) نے اس اصطلاح کو دیے۔ پوپ کے بقول ”ذکاوت“ (WIT) کی تعریف یہ ہے:

”وہ بات جو اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معروض اظہار میں نہیں آئی۔“

ڈاکٹر جانسن (JOHNSON) کے بقول پوپ نے اس اصطلاح کے معنی کو

خیال کی قوت کے بجائے اظہار کی خوبی کی طرف متقل کر دیا۔ ڈرائیڈن کے نزدیک دکاوت (WIT) کے معنی خیال کی مناسبت کے ہیں یعنی خیال اور الفاظ دونوں نہایت سستی کے ساتھ موضوع کے مطابق ہوں۔ مناسبت محض الفاظ کی نہیں، بلکہ اس سے مراد وہ تناسب ہے جس میں مختلف اجزاء ”کل“ میں ہم ہو جائیں اور ذریعہ مقصد کا پابند ہو جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ محض انہیں ذرائع کا استعمال ہو جو پوری وحدت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوں۔ پس دکاوت سے مراد وہ صلاحیت ہے جو اجزاء کو ”کل“ میں ڈھال دیتی ہے۔

پس ڈرائیڈن فن میں وحدت کے حصول کا قائل ہے۔ اسی باعث وہ ڈرامے میں پلاٹ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ جس طرح تناظر (PERSPECTIVE) میں ایک نقطہ نگاہ ایسا ہوتا ہے جس پر ہر تار نظر کو نہ ہو جاتا ہے اسی طرح ڈرامے کے تمام اجزاء کا مرکز پلاٹ ہوتا ہے۔ اسی بنیاد سے وہ انسانی طور اظہار، رجحانات و خیالات حاصل ہوتے ہیں جو ڈرامے کے کرداروں کے لیے محرک ہوتے ہیں۔ حصول وحدت کے قلعے کے تحت یہ طور اظہار خیالات، اور رجحانات ایسے ہوتے چاہیے جو کردار کی عمر، صفات، قوم، نسل، ملک اور اس کے منصب کے مطابق ہوں۔ جس طرح ان محرکات کی مطابقت پلاٹ کے متحد و منظم عمل سے ہونی لازمی ہے اسی طرح کردار بھی انہیں محرکات کا نتیجہ ہونا چاہئیں جن کا پلاٹ متقاضی ہو۔ اگر یہ محرکات و رجحانات کردار کی پوری شخصیت کا جز ہوں گے تو ڈرامے کی زبان بھی ان کے مطابق ہوگی۔

ڈرائیڈن کے یہاں فنی وحدت پر یہ زور، اسے کلاسیکی ناقدوں کی فہرست میں لے آتا ہے۔ رومانوی طنز و فکر پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ رومانوی رجحان کل کو نظر انداز کر کے اجزاء پر زور دیتا ہے۔ رومانوی ذہن اجزاء کو کل کے حصول کا ذریعہ نہیں بناتا۔ مہتھ آر نلڈ (MATTHEW ARNOLD) نے کیٹس (KEATS) کی نظم (ISABELLA) کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ رومانوی شاعر کے یہاں نظم کا وجود مصرعوں اور بندوں پر منحصر ہوتا ہے۔ وہ پوری نظم کی وحدت تاثر کی پرواہ نہ کرتے ہوئے نظم کے اجزاء یعنی مصرعوں اور بندوں کو زیادہ اہم سمجھتا ہے۔

شاعری کی ماہیت ڈرامیٹن نے فن کے آفاقی مسائل سے بحث نہیں کی ہے۔ وہ بنیادی طور پر فنی تکنیک اور اسلوب اظہار کے مسائل

سے سروکار رکھتا ہے۔ ایسے ہی مسائل کے دوران میں وہ فن شعری ماہیت کے بارے میں

بھی اپنے تصورات کی وضاحت کرتا ہے۔ وہ اپنے مضمون ڈرامائی شاعری (AN

ESSAY ON DRAMATIC POESY) میں ڈرامہ کی تعریف یوں کرتا ہے :

”ڈرامہ انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس ہے جو انسانی جذبات،

مزاج اور تقدیر کے نشیب و فراز کی نمایندگی کے ذریعے عالم انسانی کو

درس اور مسرت فراہم کرتا ہے۔“

ڈرامیٹن، سڈنی کی طرح یہ نہیں کہتا کہ شاعر گرد و پیش کی معمولی دنیا سے برتر دنیا

پیش کرتا ہے۔ سڈنی کے برعکس وہ گرد و پیش کی حقیقت پر زور دیتا ہے۔ اس طرح نہ تو

وہ سڈنی کی طرح شاعر سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ ایک برتر دنیا کو پیش کر کے اخلاقی درس

دے اور نہ افلاطون کی طرح یہ چاہتا ہے کہ شاعر مثالی صداقتوں کی تقلید کرے۔ اس کے

نزدیک شاعر ڈرامہ میں انسانی فطرت کا عکس پیش کرتا ہے۔ ڈرامیٹن انسانی فطرت کی

صداقت یا حقیقت کی بات نہیں کرتا۔ لیکن اگر عکس متوازن اور متناسب ہو تو اس کے

نزدیک یہی بات فطرت کی صداقت کے مترادف ہوگی۔ افلاطون کی صداقت مثالی

دنیا کی صداقت ہے اور ڈرامیٹن کی صداقت گرد و پیش کی واقعاتی دنیا کی۔ پس شاعری کی

ماہیت کے سلسلے میں افلاطون اور ڈرامیٹن کا فرق عینیت پسندی (IDEALISM) اور

حقیقت پسندی (REALISM) کا فرق ہے۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ڈرامیٹن کے نزدیک عکس کا محض متوازن ہونا کافی نہیں

ہے۔ اس میں تناسب و توازن کے ساتھ شگفتگی کا عنصر ہونا لازمی ہے۔ اس لیے کہ شگفتگی

ہی فن پارے میں زندگی کی ضمانت بھی ہے اور اسلوب کی بنیاد بھی۔ ڈرامیٹن کے نقطہ

نظر کے مطابق فن پارے کی مکمل وحدت کے لیے (۱) انسانی فطرت (۲) عکس

(۳) تناسب و توازن (۴) شگفتگی، سب کی موجودگی بیک وقت اور ایک کُل کی

صورت میں لازمی ہے۔

شاعری کا مقصد انسانی جذبات اور انسانی مزاج کی عکاسی سے شاید ڈرامیٹن کا دہی مطلب ہے جسے ہم آج نفسیاتی حقیقت پسندی کہتے ہیں۔

اس طرح دیکھیے تو ڈرامیٹن کا مفہوم یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈرامہ کا بلکہ یوں کہیے کہ تخیلاتی ادب کی ہر صنف کا مقصد ایسے انسانی اعمال و افعال کی پیش کش ہے جس سے انسانی فطرت اور اس کی بنیادی خصوصیات کا علم ہو سکے۔ یوں ڈرامیٹن بھی اس بات سے متفق معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا مقصد علم کی فراہمی ہے۔ سڈنی کے یہاں اس علم کی نوعیت اخلاقی ہے اور ڈرامیٹن کے یہاں نفسیاتی۔ مگر ڈرامیٹن شاعری کے مسرت بخش مقصد پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے بقول درس دینا بھی شاعری کا مقصد ہو سکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ مسرت بخش شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ پس ڈرامیٹن کے تصورات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعری مسرت دو صورتوں میں حاصل ہوتی ہے۔ (۱) شگفتہ اظہار سے، (۲) نفسیاتی صداقتوں کی شناخت سے۔ اس طرح ڈرامیٹن شاعری کے مسرت بخش مقصد کا تعین کرتے ہوئے اقلاطون کے اس اعتراض کا جواب بھی دے دیتا ہے کہ شاعری کو اخلاقی صداقتوں کا درس دینا چاہیے۔ ڈرامیٹن کے نزدیک شاعری صلیق آموز ہو سکتی ہے مگر وہ اسی صورت میں صلیق آموز ہوگی جب کہ وہ مسرت بخش ہو اس طرح نفسیاتی صداقتوں کی شناخت قاری کے لیے مسرت بخش ہوتی ہے مگر ان صداقتوں کا ادراک اس کے لیے درس بھی ہوتا ہے۔

تاہم اگر شاعری بقول ڈرامیٹن مسرت اور درس کا سامان مہیا کرتی ہے تو یہ مسرت اور درس ان نفسیاتی صداقتوں کا حاصل نہیں ہو سکتے جنہیں ہم بخوبی جانتے ہیں کسی عام بات کی شناخت نہ تو کوئی نیا علم دے سکتی ہے اور نہ مسرت۔ پس ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرامیٹن کے نزدیک شاعری ہمیں نیا علم دیتی ہے مگر وہ علم مانوس چیزوں کے تاثر سے حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ادب اور شاعری ڈرامیٹن کے نزدیک محض متاثر کرنے کا ذریعہ نہیں ہے۔ شاعری کی مسرت اس شگفتہ اسلوب میں بھی ہوتی ہے جس کے ذریعہ نفسیاتی صداقتیں پیش کی جاتی ہیں اور اس عرفان ذات میں بھی جو ان نفسیاتی صداقتوں کے ادراک سے حاصل ہوتا ہے۔

اس ضمن میں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر شاعری انسانی فطرت اور انسانی

خدمات کا عکس پیش کرتی ہے تو اس فطرت اور جذبہ کی کیا نوعیت ہوگی؟ کیا جہانگیر کی محبت اور ایک عام گڈریے کی محبت میں یا بابر کی خواہشات اور کسی عام انسان کی خواہشات میں کوئی فرق نہیں ہے؟ اس سوال کا جواب ڈرائیڈن یہ دے گا کہ شاعری فطرت کے اعلیٰ معیار کو پیش کرتی ہے لہذا شاعری اور ادب میں جہانگیر کی محبت اور بابر کی خواہشات معیاری محبت اور معیاری خواہشات کے طور پر پیش کی جائیں گی۔ اور سب سے بھی یہ تقاضا کرتا ہے کہ ڈرائیڈن میں ایسی شخصیتیں پیش کرنی چاہئیں جو عام انسانیت کی نمائندگی کر سکیں اور آفاقی و مثالی ہوں۔

ڈرائیڈن کی اہمیت انگریزی تنقید میں ڈرائیڈن کو سب سے پہلا انگریزی ناقد کہا جاتا ہے۔ یوں کہ اس نے سب سے پہلے اندھی تقلید کے خلاف آواز اٹھائی اور انگریزی ادب کو ڈرائیڈن کی یا یونانی معیاروں پر تکیے سے انکار کر دیا۔ نشاۃ الثانیہ کے عہد میں یہ تصور عام تھا کہ یونانی اور الاطینی فن پارے کی تقلید لازمی طور پر ہونی چاہیے۔ ڈرائیڈن نے اس بات کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا کہ ادب میں تقلید کے آفاقی نمونے ہو سکتے ہیں اس کے برخلاف اس کا خیال یہ ہے کہ ہر عہد اور ہر قوم کی ذہنیت مختلف ہوتی ہے۔ اب وہ ہوا کا اختلاف بھی معنی خیز ہے۔ مختلف زمانہ و مکانی حدود کے اعتبار سے انسان کے مزاج اور رجحانات میں بھی اختلاف ہو جاتا ہے اور اسی لیے ذوق سلیم اور فن میں بھی اختلاف لازمی ہے۔ ڈرائیڈن کا کہنا ہے کہ:

”گو بنیادی طور پر انسانی فطرت اور عقل کی استعداد تمام انسانوں میں ایک جیسی ہی ہوتی ہے مگر آب و ہوا، زمانہ اور انسانی طبائع، جن کے اثرات لکھتا ہے اتنے مختلف ہو سکتے ہیں کہ جو چیز یونانیوں کے لیے مسرت بخش تھی، ہو سکتا ہے کہ وہ انگریزی سامعین و ناظرین کے لیے مسکین بخش نہ ہو۔“

ادب کی آفاقی اقدار کے اس تصور کو رد کر کے جس کے مطابق کوئی ادبی نمونہ ہمیشہ کے لیے لائق تقلید سمجھا جائے، ڈرائیڈن نے تنقید کو ایک نئی نہج دکھائی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا خیال ہے کہ ڈرائیڈن کی عظمت اس بات میں ہے کہ اسے ادب میں مقامی عناصر کی اہمیت جتانے کا شعور بروقت پیدا ہوا۔ یوں تو بالعموم ڈرائیڈن ادب میں کلاسیکی

معیارات کا قائل ہے مثلاً اس کا خیال ہے کہ ڈرامے کے مختلف اصول مثلاً وحدتیں (UNITIES) یا معین اندر نامندہ کردار (TYPE) محض خوش سلیقگی (PROPRIETY) کے حصول کے لیے بنائے گئے ہیں۔ اس کے خیال میں یہ اصول تقلید فطرت کے منظم و احسن طریق ہیں۔ اسی فطرت جو متوازن اور پُر آہنگ ہو۔ وحدت عمل خود فطرت میں موجود ہے اور ڈرامہ میں اس کی تقلید محض اس طرح ممکن ہے کہ منظم و مضبوط اور امکانی عمل پیش کیا جائے جس کا ہر حصہ پوری وحدت کو برقرار رکھنے کے لیے ہو۔ اس کے باوجود جب انگریزی ادب کی بات آتی ہے تو وہ المیاتی طرزوں اور دہرے پلاٹ کے باوجود شیکسپیر سے متفق نظر آتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شیکسپیر کے المیاتی طریقے (TRAGIC COMEDIES) اور دہرے پلاٹ دراصل فطرت میں کثرت کی تقلید ہیں۔ اس طرح ہمیں ڈرامیٹن کے یہاں تضاد ملتا ہے۔ ایک طرف تو وہ اصول وحدت کی پیروی لازمی سمجھتا ہے اور دوسری طرف کثرت (VARIETY) کی تائید کرتا ہے۔ چاسر (CHAUCER) کے یہاں بھی، ڈرامیٹن زندگی کی بھرپور قوت، کثرت کردار اور کرداروں کے حقیقت پسندانہ اظہار کی تعریف کرتا ہے۔ اسی طرح ایک اور موقع پر وہ فرانسیسی وحدت مکانی (UNITY OF PLACE) کے تصور کا مذاق اڑاتے ہوئے لکھتا ہے :-

”کہ دار تو کھڑے رہتے ہیں اور سڑکوں، کھڑکیوں، مکانوں اور کمروں کو

چلایا جاتا ہے۔“

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ڈرامیٹن کلاسیکی اصولوں کو محض اس وقت تسلیم کرتا ہے جب کہ وہ بقول اس کے تقلید فطرت کے منظم اور احسن طریق ہوں۔ مگر جہاں یہ تقلید اندھی تقلید بن جاتی ہے اور فن پارہ بے روح ہو جاتا ہے تو وہ زندگی اور فطرت کے حق میں بے جان کلاسیکی اصولوں کو رد کرتا ہے۔ فرانسیسی شاعری کے بارے میں اس کا خیال یہ ہے کہ:

”فرانسیسی شاعری کا حسن، مجسمہ کا حسن ہے، اس میں انسانی حسن

نہیں ہے، اس لیے کہ اس میں شاعری کی روح نہیں ہے اور شاعری کی

روح انسانی مزاج اور انسانی جذبات کی تقلید میں ہوتی ہے۔“

یوں ڈرامیٹن ان بے جان فن پاروں پر، جن میں کلاسیکی اصولوں کو بہ تمام و کمال برتا گیا ہو، ان فن پاروں کو ترجیح دیتا ہے جو انسانی مزاج اور انسانی جذبات کی ترجمانی

کہتے ہوں خواہ ان میں کلاسیکی اعلیٰوں کے مطابق کوئی خامی موجود ہو۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے کلاسیکی رجحانات کے باوجود شیکسپیر اور چاسر کا مداح ہے۔

ڈرائیڈن کی عظمت کا ایک اور پہلو یہ ہے کہ اس نے ادب اور اخلاقیات کی بحث میں الجھے بغیر شاعری کا مقصد مسرت اور درس قرار دیا۔ مگر وہ مسرت کو اولیت بخشتا ہے :

۱۔ ”میری خاص کوشش یہ ہے کہ میں اس عہد کو خوش کروں جس میں میں جی رہا ہوں۔“

۲۔ ”اگر شاعری کا محض یہی مقصد نہیں کہ وہ مسرت بخش ہو تو کم از کم یہ اس کا خاص مقصد ضرور ہے۔ درس کو بھی تسلیم کیا جاسکتا ہے مگر اس کی حیثیت ثانوی ہے، اس لیے کہ شاعری محض اس وقت درس دے سکتی ہے جب کہ وہ مسرت بخش ہو۔“

شعری مسرت کے بارے میں ڈرائیڈن کا خیال یہ ہے کہ وہ اعلیٰ سطح کی ہونی چاہیے۔ اس کا کہنا ہے کہ محض تقلید سے کام نہیں چلتا۔ تقلید ایسی ہونی چاہیے جو روح کو متاثر کرے اور جذبات کو بیدار کرے۔ اس کے نزدیک سنجیدہ ڈرامے کا یہ تاثر ہونا چاہیے کہ وہ قارئین و ناظرین میں احساس عظمت کو بیدار کر کے ان سے داد و تحسین وصول کرے۔

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، ڈرائیڈن کی نظر میں فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ فطرت کا ایک متوازن اور شگفتہ عکس پیش کرے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی نظر میں فن پارہ بنیادی طور پر حسن کی تخلیق ہے۔ یہ محض اظہار کا کافی نہیں سمجھتا۔ اظہار کے لیے خوبصورت ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کے نزدیک فطرت اور زندگی کا کام محض خام مواد فراہم کرنا ہے۔ فن میں تکمیل نصیب ہوتی ہے۔ ڈرائیڈن کے پاس متمنیہ کی تخلیقی قوتوں کا کوئی ایسا تصویر تھا جیسا کہ کولریج (COLERIDGE) کے ذہن میں تھا، نہ ہی وہ رومانوی ناقدوں کی طرح فطرت کے بارے میں کوئی روحانی نظریہ رکھتا ہے۔

اسلوب کی اہمیت ڈرائیڈن کے نزدیک فن پارے میں بنیادی اہمیت مواد کو نہیں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کا کام بندہ بنی بنانے والے یا گھڑی ساز کے مماثل ہوتا ہے۔ لہذا چاندنی ایسی اشیا نہیں جو کسی مسز کی ہوں

اور محض ان اشیاء کی بنا پر بندہ وق یا گھڑی کی حیثیت متعین نہیں ہوتی۔ ان کی قیمت اس فن کے باعث ہوتی ہے جو خام مواد کو ایک شکل عطا کرتا ہے۔ پس وہ شخص جو اپنی کہانی کو دلچسپ نہیں بنا سکتا، جو طریقہ میں سنسی کے محرکات یا سنجیدہ ڈرامے میں سنجیدگی نہیں پیدا کر سکتا، اسے ہم اچھا شاعر نہیں کہہ سکتے۔

منتخبیہ ڈرائیڈن کے پاس تنقید کا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں ہے۔ وہ شعری تخلیق کے مراحل یا تحریک تخلیق کی ماہیت کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتاتا۔ اس کے باوجود اس نے بہت سی ایسی باتیں کہی ہیں جو کہ لہجہ کے فلسفیانہ خیالات کی پیش گوئی کہی جاسکتی ہیں۔ مثلاً ڈرائیڈن اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ محض زندگی کا مشاہدہ ہی شاعری کے لیے کافی نہیں ہے۔ شاعری مشاہدے کے خیالات استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ ڈرائیڈن بلا کسی تفریق کے متخیلہ (IMAGINATION) اور متصورہ (FANCY) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ اس کے یہاں یہ دونوں اصطلاحیں ہم معنی ہیں۔

اس کا خیال ہے کہ متخیلہ اپنے عمل میں اتنی شدید ہوتی ہے کہ اسے لگام دینا فردی ہے اور یہ لگام قافیوں کی ہوتی ہے تاکہ تخیل عقل و شعور سے عاری نہ ہو سکے۔ اس کے برعکس متخیلہ کا یہ کام بھی ہے کہ وہ قافیوں کے استعمال سے شعور کو شعور کے تخلیقی عمل میں شامل ہونے دے۔ گویا متخیلہ کا عمل دیکر نہ ہے، ایک طرف تخیل کا شدید اظہار اور دوسری طرف شدت اظہار پر پابندی۔ پس ڈرائیڈن کے مطابق شاعر میں فن کا شعور لازمی ہے مگر شعور کو جس چیز سے زندگی ملتی ہے وہ متخیلہ ہے۔ یوں ڈرائیڈن متخیلہ کا کوئی فلسفیانہ نظریہ نہ پیش کرتے ہوئے بھی عام فہم زبان میں یہ تقاضا کرتا ہے کہ زندگی کی کوئی شباهت یا عکاسی اس وقت تک فن کے دائرے میں نہیں آئے گی جب تک اسے تخیل کی روشنی میں نہ دیکھا جائے۔

ایک مقام پر ڈرائیڈن یہ بھی کہتا ہے کہ کسی فن پارے میں کہانی کی اہمیت سب سے کم ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ اسطو کے اس قول کے خلاف ہے کہ پلاٹ ڈرامے میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ محض یہ بتاتا ہے کہ کہانی اس وقت تک اہمیت کا حامل نہیں ہو سکتی جب تک کہ شاعرانہ صلاحیت یا متخیلہ اسے کوئی خاص شکل عطا نہ کرے۔ موضوعات اور کرداروں کے بارے میں ڈرائیڈن کا خیال یہ ہے کہ وہ عظیم ہونے پائیں ورنہ شاعر کو اپنے مواد کے عامیانہ پن کے باعث نجلی سطح پر اترنا پڑے گا۔

ڈرائیڈن کے ان چند اصولوں کو سامنے رکھ کر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ قدمائے معیارات کے خلاف اس کی بغاوت اس لیے ہے کہ قومیوں، تاریخوں اور مذاق کی تبدیلی کے باعث ایک ہی قسم کی ساخت و بافت اور ایک ہی اسلوب سب ادوار اور سب قوموں کے لیے صحیح نہیں ہو سکتے۔ پس اس کے نزدیک تخلیقی فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ قومی مزاج کو پہچانے اور اس مزاج کے مطابق مسرت بہم پہنچائے، اس لیے کہ اس کے نزدیک فن کا بنیادی مقصد مسرت کی فراہمی ہے۔

ڈرائیڈن کے نزدیک اظہار کی تسکنتگی یا حسن، تقلید یا نماندگی کا نتیجہ ہے مگر تقلید اور نماندگی میکانیکی طور پر نہیں ہونی چاہیے۔ شاعر اور فن کار تخلیق کرتے ہیں اور خلق کے لیے مواد کا انتخاب اور ترتیب اور اسے ایک نئی حیثیت دینے کی سعی ضروری ہے۔ خام مواد کو اس طرح برتنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک نئے فن پارے کی تخلیق ہوتی ہے۔ متخیلہ اس نئی تخلیق میں زندگی ڈالتی ہے اور شعور اس کے جن کا سبب بنتا ہے۔ پس متخیلہ فن کا تخلیقی اصول ہے اور شعور اس کا تنظیمی اصول۔ شعور کی مدد سے فن کار اپنے مواد اور اندازہ کے حدود کو سمجھتا ہے اور ان ذرائع کو استعمال کرتا ہے جو اس کے فن کارانہ مقاصد کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔

ڈاکٹر جانسن

ڈاکٹر جانسن انگریزی ادب کی تاریخ میں اٹھارہویں صدی کی نوکلاسیکی اقدار کا آخری نمائندہ ہے۔ وہ نوکلاسیکی اور رومانوی مدرسہ ہائے فکر کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ گو جانسن نوکلاسیکی اقدار سے پوری طرح مطمئن نہیں ہے مگر اسے رومانوی معتقدات کا بھی کوئی علم نہیں ہے۔ عام نوکلاسیکی تصورات کے برعکس وہ فن کو فن کی حیثیت سے پرکھنے کا قائل نہیں ہے۔ وہ فن کو زندگی کا ایک ٹکڑا سمجھتا ہے اور اس بات کا قائل ہے کہ فن پارہ اخلاقی و نفسیاتی صداقتوں کے ابلاغ کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اپنے عہد کی بھرپور نمائندگی کرتے ہوئے وہ عقلیت اور عقلی و علمی اخلاقیات کا علمبردار ہے۔ علمی اخلاقیات، فن سے زندگی کی اصلاح کا تقاضہ کرتی ہے اور فن میں تخلیقی انداز فسانوی عنصر سے خیر فرزدہ بھی رہتی ہے۔

دائید و ادب میں سرسید کی تحریک کے زیر اثر پیدا ہونے والا ادب اسی قسم کے رجحانات کا نمائندہ ہے۔ عقلیت کے زیر اثر یہ تحریک اعتبار دل اور فن کے دیگر تخلیقی عناصر سے خوفزدہ ہے۔ علمی اخلاقیات کے نقطہ نظر سے یہ تحریک ادب کو زندگی کی اصلاح کا ذریعہ سمجھتی ہے۔

ڈاکٹر جانسن عقلی و اخلاقی نقطہ نظر کے باعث ادب کے تخلیقی و فسانوی عنصر کے خلاف آواز بلند کرتا ہے۔

عقلی و شعری صداقت

”تخلیلی و فسانوی عناصر کو رد کرنا اور اسے حقیر سمجھنا عقلی و مردانہ تقاضوں

کے مطابق ہے۔“

اس کے نزدیک گہر و پیش کی حقیقت اور عقلی زندگی کی صداقت کو تخلیقی انداز فسانوی صداقت پر برتری حاصل ہے۔ جانسن کے بقول یہ سوئفت کا کمال ہے کہ وہ استعمال و استعمال آیت

ہی کم کرتا ہے :

”شیطان مشکل ہی سے استعارے کا خطرہ مول لیتا ہے۔“

مگر جانسن اس بات کو نظر انداز کر دیتا ہے کہ سو لفظ کی تحریریں اپنی مکمل صورت میں ایک عظیم استعارہ بن جاتی ہیں۔ جانسن کی عقلیت پرستی اُسے ادب کے تمثیلی ALLEGORICAL عناصر سے بھی منحرف کر دیتی ہے :

”دنیا جہان کی تمثیلی تصویروں کے مقابلے میں، میں اُس کتے کی تصویر کو

دیکھتا بہتر سمجھتا ہوں جسے میں جانتا ہوں۔“

اسی بنیاد پر وہ دیو مالائی قصوں اور کہانیوں کو بھی رد کر دیتا ہے، اس لیے کہ وہ انہیں درد و غم اور آفراتفرہ سمجھتا ہے۔ اخلاطوں بھی دیو مالائی قصوں اور کہانیوں کو رد کرتا ہے مگر اس کا نقطہ نظر اخلاقی ہے، جب کہ جانسن کا نقطہ نظر حقیقت پسندی اور عقلیت پرستی ہے۔

جانسن تخیل اور افسانویت پر ایک اور زنازیے سے بھی حملہ کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ تخیل کی کارفرمائی میں ذہنی سکین مضمحل ہوتا ہے اور چونکہ دلی رنج و الم کا اظہار اور ذہنی سکین ایک دوسرے کی ضد ہیں اس لیے بقول ڈاکٹر جانسن :

”جہاں افسانویت سکون سے کام کر سکے وہاں غم و الم کی گنجائش کم ہے۔“

جانسن کا یہ نظریہ آخری تجربے میں خطرناک نتائج کا حامل نظر آتا ہے۔ وہ یہ بھول جاتا ہے کہ گرد و پیش کے انفرادی تجربوں کو فن میں ڈھالنے کے لیے تخیل کا عمل دخل الزم ہے۔ فوری تجربے اور فنی تجربے کے درمیان جمالیاتی بُعد (AESTHETIC DISTANCE) ضروری ہے۔ اس جمالیاتی بُعد کے حدود میں تخیل اپنا کام کرتا ہے جس کے باعث انفرادی تجربہ جمالیاتی یافتی تجربہ بن جاتا ہے۔ اسی بات کو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ایک اور طریقے سے یوں کہتا ہے کہ شاعر میں دکھ سہنے والا انسان اور تخلیق کرنے والا ذہن علیحدہ علیحدہ ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انفرادی تجربے کا فوری اظہار جہاں تخیل اور افسانویت کو سکون و اطمینان سے کام کرنے کا موقع نہ ملے ادب میں جذباتیت کو جنم دے گا۔

غرض تخیل اور افسانویت پر جانسن کا اعتراض عقلیت پرستی اور حقیقت پسندی کے نقطہ نظر سے ہے، مگر وہ ادب میں صرف حقیقت پسندی کا تقاضہ نہیں کرتا، یہ اُسے اخلاقی درس کا ذریعہ بھی سمجھتا ہے۔ اسی زنازیے نظر سے وہ رچرڈسن (RICHARDSON) کو

پسند کرتا ہے اور فیلڈ ٹنک (FIELDING) کے ناول ٹام جونز (TOM JONES) کو لغو کتاب کہتا ہے اور خود فیلڈ ٹنک کو ”بنجر بد معاش“ کا لقب دیتا ہے۔ اخلاقی زاویہ نظر سے ہی وہ شکسپیر پر بھی تنقید کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شکسپیر کے یہاں اخلاقی درس سے زیادہ مسرت کی فراہمی کی خواہش ملتی ہے۔ اس کے یہاں شعری عدل (POETIC JUSTICE) کی بھی کمی ہے۔ اس نقطہ نظر کے اعتبار سے جانسن، ٹالسٹائی (TOLSTOY) اور رینارڈ شاہ (BERNARD SHAW) کی صفت میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ رچرڈ سن کی تعریف کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:

”اس نے خوبی و نیکی سیرتی کی ان گینت سے جذبات کو متحرک ہونا سکھایا۔“
یہاں جانسن اپنے اخلاقی نقطہ نظر کے ساتھ نفسیاتی حقیقت پسندی کو بھی شامل کر لیتا ہے۔
عام انسانی فطرت اور انفرادی تجربہ جانسن کی تنقید اس کلاسیکی اصول پر مبنی ہے کہ فن کو دیگر انسانی اعمال کی طرح عام انسانوں کی ذہنی و اخلاقی سطح کو بلند کرنا چاہیے۔ فن اس مقصد کو عام انسانی فطرت کی عکاسی کے ذریعہ حاصل کرتا ہے۔ جانسن کے بقول شکسپیر اپنی شاعری میں ڈرائیڈن کے اس تقاضے کو پورا کرتا ہے کہ شاعری کو ”انسانی فطرت کا صحیح اندر شگفتہ عکس“ ہونا چاہیے۔ جانسن گرد و پیش کی حقیقت کا قائل ضرور ہے مگر یہ حقیقت ایسی نہیں ہونی چاہیے کہ وہ محض مقامی رنگ یا مخصوص رسوم و رواج تک محدود رہ جائے۔ شعری حقیقت کی نوعیت آفاقی ہونی چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ عام لوگ مقامی رنگ اور مخصوص سماجی پس منظر سے جلد متاثر ہو جاتے ہیں لیکن بہت جلد اس کا اثر زائل بھی ہو جاتا ہے۔ ”خصوصی“ اور ”عمومی“ کے بارے میں جانسن، شکسپیر پر تنقید کرتے ہوئے اپنے نقطہ نظر کی یوں وضاحت کرتا ہے:

”مخصوص عادات و اطوار سے کم لوگ واقف ہوتے ہیں۔ کوئی عجیب و غریب شے، ذہن کی کوئی نئی اختراع، ہمیں تھوڑی دیر کے لیے خوش کر سکتی ہے، لیکن تحریر سے حاصل شدہ مسرت جلد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ ذہن محض مستقل صداقتوں سے آسودہ ہوتا ہے۔ شکسپیر کے ڈراموں میں عالمگیر انسانی فطرت اور عادات و اطوار کا عکس ملتا ہے۔ بدلتے ہوئے فیشن، غیر مستقل تصورات اور کسی خاص مقام کے رسوم و رواج نہیں

ہیں۔ اس کے ڈرامے ہمہ گیر انسانیت کے علمبردار ہیں جو دنیا میں ہر جگہ موجود
ہے اور جسے ہر زمانے کا مشاہدہ ثابت کر سکتا ہے۔“

جانسن کے خیالات کا غائر جائزہ یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ محض ”خصوصی“ اور ”عمومی“
کے تضاد پر زور نہیں دیتا، نہ ہی وہ ”منفرد“ اور ”خصوصی“ کی مخالفت کرتا ہے۔ وہ ارسطو
کی طرح یہ کہتا ہے کہ ”منفرد“ اور ”خصوصی“ کے ذریعے عمومی عناصر کا اظہار ہوتا چاہیے۔ عام
کلاسیکی رجحان بھی یہی رہا ہے کہ ”منفرد“ اور ”خصوصی“ کو ”آفاقی“ اور ”عمومی“ کے اظہار کا
ذریعہ ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر جانسن فن پارے کی پوری وحدت کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے
کہ جو لوگ ٹیکسپیئر کے ڈراموں میں مخصوص اقتباسات اور خاص خاص حصوں کے قائل ہیں
ان کی مثال اس آدمی کی ہے جو اپنا مکان بیچنا چاہتا تھا اور جیب میں نمونے کی اینٹ لیے
پھرتا تھا۔

جانسن، ٹیکسپیئر کی ایک اور خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ دور از کار
باتوں کو انسانی تصورات کے قریب تر کر دیتا ہے اور حیرت انگیز کو مانوس بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس
طرح جانسن کے بقول ٹیکسپیئر کے یہاں محض وہ فطرت نہیں ہے جو مخصوص واقعات و ساتیات
کے مطابق خود کو آشکار کرتی ہے۔ وہ ایسی فطرت کا اظہار کرتا ہے کہ اگر دیے ہی امکانی واقعات
پیش آئیں تو اسی طرح پھر ظاہر ہو۔ ہم جانسن کے اس خیال کا مقابلہ ارسطو کے نظریے امکان
سے کر سکتے ہیں۔ ارسطو کے نظریے کے مطابق شاعری تاریخ سے زیادہ فاسفیانہ ہوتی ہے، اس
لیے کہ وہ مخصوص واقعات سے سروکار نہیں رکھتی بلکہ امکانی صداقت کو پیش کرتی ہے۔

جانسن شاعری کے بارے میں ڈرائیڈن کی تعریف کو تسلیم کرتا ہے
شاعری کا مقصد جس کے مطابق شاعری ”انسانی فطرت کا امتیاز اور شگفتہ

عکس“ ہوتی ہے، اور اسی باعث مسرت بخش ہوتی ہے۔ شاعری سے اخلاقی درس کا تقاضہ
کرنے کے باوجود وہ اس کے مسرت بخش پہلو کو بھی تسلیم کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

”کوئی چیز زیادہ عرصے تک اور زیادہ لوگوں کو مسرت فراہم نہیں کر سکتی

جب تک کہ وہ عام انسانی فطرت کی نمایندہ نہ ہو۔“

جانسن کے اس قول سے شاعری کے بارے میں مندرجہ ذیل نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں:

۱۔ شاعری کا بنیادی مقصد اندرونی طبیعت مسرت کی فراہمی ہے۔

- ۲۔ یہ مسرت عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی سے حاصل ہوتی ہے۔
- ۳۔ اگر عام انسانی فطرت کی صحیح نمائندگی ہو یا بقول ڈرائیڈن ”انسانی فطرت کا متوازن اور شگفتہ عکس“ ہو تو یہ مسرت دیر پا اور زیادہ لوگوں کے لیے ہوگی۔
- ظاہر ہے کہ جانسن ”عام انسانی فطرت“ کہہ کر شاعری میں ”عمومیت“ کے عنصر پر زور دیتا ہے مگر جانسن کے یہاں ”عمومی“ کی اصطلاح ارسطو کی ”امکانی“ کی طرح کوئی فلسفیانہ تصور پیش نہیں کرتی۔ اس کا تصور ”اعداد و شمار“ پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک ”عمومی“ وہ شے ہے جو عام لوگوں اور عام زمانوں میں پائی جائے۔ اس کے باوجود جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

”جو زیادہ عام ہے وہ زیادہ حقیقی بھی ہے۔“

تو اس کا یہ تصور فلسفیانہ سطح پر پہنچ جاتا ہے۔

جانسن کے نظریے میں ایک اور مفروضہ بھی مضمر ہے وہ یہ کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر ہر جگہ اور ہر زمانے میں یکساں ہوتی ہے۔ اس میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی۔ زمانی و مکانی فرق بہت معمولی ہوتا ہے۔ تمام کلاسیکی نظریات انسانی فطرت کو غیر تبدیل مانتے ہیں۔ اس کے برعکس رومانوی نظریے کے مطابق انسانی فطرت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرائیڈن نے انگریزی ڈراموں کے حق میں زمانی و مکانی، جغرافیائی و تاریخی فرق پر زور دیا تھا اور اسی فرق کی بنا پر ذوق سلیم کے فرق کا بھی قائل تھا بہر حال جانسن کے بنیادی انسانی فطرت کے عمومی اظہار پر زور دینے کے باوجود، ہم اس کے بعض اشاروں سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ وہ ”متفرد“ اور ”خصوصی“ کے خلاف نہیں ہے بلکہ وہ اس بات کا قائل ہے کہ شاعر ”متفرد“ کے ذریعے ”آفاقی“ اور ”خصوصی“ کے ذریعے ”عمومی“ عناصر کا اظہار کرتا ہے۔ مثال کے طور پر شکسپیئر کے بارے میں یہ خیال ظاہر کرتا ہے:-

”شکسپیئر کے کردار محض غیر حقیقی تصورات نہیں ہیں، وہ ایسے انسان ہیں جن کا عمل دیکھ کر اور جن کی تقریر سن کر ناظر یہ چاہتا ہے کہ وہ بھی ویسے ہی عمل اور ویسی ہی تقریر کرتا۔“

جانسن یہ بھی کہتا ہے کہ شکسپیئر کے یہاں ہر وہ نہیں ہوتے۔ اس بات کا مطلب یہ ہے کہ اس کے نزدیک شکسپیئر کے ہر وہ اپنی تمام صلاحیتوں اور صفات کے ساتھ انسانی فطرت کے عام

قوانین کے مطابق عمل کرتے ہیں۔ وہ ادوار یاد دیتا نہیں بننے اور ہر صورت انسان ہی رہتے ہیں۔ یہاں جانسن یہ کہتا چاہتا ہے کہ شیکسپیر کے ہر منفرد خصوصیات کے حامل ہونے کے باوجود عام انسانی فطرت کا ہی اظہار کرتے ہیں۔ یہ الفاظ دیگر اس کے نزدیک شاعر کا کام ”منفرد“ کے ذریعے ”آفاقی“ و ”عمومی“ کا اظہار ہے۔

شاعری اور درس اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا جانسن کی نظر میں ادب اور شاعری فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتی ہے یا وہ محض اُسی شے کا ”تشگفتہ عکس“ ہوتی ہے جسے ہم پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ اس مسئلے میں جانسن، ڈرائیڈن سے زیادہ واضح نظریہ رکھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بنیادی طور پر شاعری ہمیں وہی کچھ بتاتی ہے جو غور و فکر کرنے والے اور مشاہدہ و تجربہ سے گذرنے والے انسان پہلے ہی سے جانتے ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ جو علم ہمیں ملتا ہے وہ ان مثالوں کے ذریعے ملتا ہے جنہیں ہم پہلے سے نہیں جانتے۔ قاری کو مستریں ملتی ہے کہ وہ عام انسانی فطرت کے تقاضوں کو جنہیں وہ پہلے سے جانتا ہے، شناخت کر لیتا ہے۔ تاہم یہ کہا جاسکتا ہے کہ شناخت خواہ وہ غیر مانوس مثالوں کے ذریعے کیوں نہ ہو، سبق آموز نہیں ہوتی اور جانسن کے نظریات میں اس بات کا سراغ نہیں ملتا کہ ادب اس لیے سبق آموز ہوتا ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دیتا ہے۔ وہ یہ تو ضرور کہتا ہے کہ شیکسپیر کے ڈراموں سے فقیرنش دنیوی معاملات کو سمجھ سکتا ہے اور عام انسان اپنے جذبات کے آثار چڑھاؤ کا اندازہ کر سکتا ہے۔ تاہم اس بات سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری فقیرنش یا عام انسان کو کوئی نیا علم دیتی ہے۔ مگر جانسن برٹسی و صاحت اور شدت سے اس بات کا قائل ہے کہ شاعری کا مقصد مست کی فراہمی کے ساتھ اخلاقی درس دینا بھی ہے۔

تاہم اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ شاعری کا کام عام انسانی فطرت کی عکاسی ہے اور ساتھ ہی اس کا یہ بھی کام ہے کہ وہ اخلاقی طور پر سبق آموز ہو تو یہاں ہمیں جانسن کے یہاں ایک بنیادی تضاد نظر آتا ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانی فطرت بنیادی طور پر خوبیوں اور نیکیوں کی حامل ہے مگر دوسرے شواہد سے یہ پتہ چلتا ہے کہ جانسن انسانی فطرت کی بنیادی نیکی کا قائل نہیں ہے۔ سڈنی نے اس تضاد کیوں حل کر لیا تھا کہ اخلاقی درس کے لیے شاعری ایسی دنیا پیش کرتی ہے جو روزمرہ کی واقعاتی دنیا سے اعلیٰ اور بہتر ہوتی ہے۔ مگر جانسن

اس بات کا بھی قائل نہیں ہے۔ وہ تو شاعری کو انسانی فطرت کا صحیح عکاس تصور کرتا ہے۔ پس شاعری کو انسانی فطرت کا عکاس سمجھنا اور انسانی فطرت کو بد سمجھنا اور پھر شاعری سے یہ توقع رکھنا کہ وہ عام انسانوں کی اخلاقی درس دے، یہ ایک ایسا اعتقاد ہے جس کا جانسن کے پاس کوئی واضح جواب نہیں ہے۔

ذکاوت اس مقام پر جانسن کی مدافعت میں ایک پہلو نکالا جاسکتا ہے۔ جانسن نے ذکاوت کی تعریف کرتے ہوئے پوپ (POPE) سے اختلاف کیا ہے۔ پوپ نے ذکاوت کی تعریف یوں کی ہے:

”جو بات اکثر سوچی گئی مگر اتنی خوبی سے معرض اظہار میں نہ آئی۔“

ڈاکٹر جانسن، پوپ کی اس تعریف کو رد کر دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ پوپ نے ذکاوت کے مفہیم کو خیال کی خوبی سے ہٹا کر اظہار کی خوبی کی طرف منتقل کر دیا ہے۔ پوپ کی تعریف کے بارے میں جانسن لکھتا ہے:

”یہ تعریف غلط بھی ہے اور مفید بھی خیر بھی۔ اکثر سوچی جانے والی بات

میں خرابی یہی ہوتی ہے کہ وہ اکثر سوچی جاتی ہے۔ ذکاوت کے لیے شرط یہ

ہے کہ بات کو نئے سرے سے سوچا جائے۔“

جانسن کی اس تعریف سے یہ پہلو نکالا جاسکتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی حد تک اس بات کو تسلیم کرتا تھا کہ شاعری کا کام محض یہ نہیں ہے کہ وہ مانوس باتوں کی شناخت کرائے یا یہ کہ محض عام انسانی فطرت کی عکاسی یا اظہار کرے۔ اس کا کام یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں انسانی فطرت کے بارے میں کوئی نیا علم دے۔ اس مفروضے کو جانسن کے ان خیالات سے اور زیادہ تقویت ملتی ہے جو اس نے گری (GRAY) کی (ELEGY) پر تبصرہ کرتے ہوئے ظاہر کیے۔ اس سلسلے میں اس نے دو اہم باتیں کہی ہیں جن کا تعلق اس بحث سے ہے:

۱۔ اس نظم میں ایسی تصویریں ہیں جن کا عکس ہر ذہن میں موجود ہے، اور اس میں ایسے جذبات ملتے ہیں جن کی گونج ہر سینے میں سنائی دیتی ہے۔

۲۔ اس نظم کے چار بندوں میں ایسے خیالات ہیں جو میرے لیے بالکل نئے ہیں، جنہیں میں نے پہلے کبھی نہیں دیکھا۔ تاہم جو شخص بھی انہیں پڑھے گا وہ خود کو یہی جملے گا کہ اس نے بھی اسی طرح محسوس کیا ہے۔

ان خیالات کے پیش نظر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جو جانسن نے واضح طور پر کہیں یہ نظریہ پیش نہیں کیا کہ شاعری ہمیں کوئی نیا علم دیتی ہے مگر اس بات کی طرف اشارے ضرور ملتے ہیں کہ شاعری ایک خاص قسم کا شعور عطا کرتی ہے، گو اس کے نزدیک یہ شعور ”شناخت“ سے ہی ملتا ہے۔ ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ جانسن کے نزدیک شاعری میں یہ تمام عناصر، مانوس اور غیر مانوس، شناخت اور شعور ذات، سب بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ جانسن کی تنقید کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اس نے ادبی نمونوں کی تقلید

زیادہ اور سب سے شدید مخالفت کی۔ اٹھارویں صدی میں تقلید کا تصور یہ تھا کہ قدیم ادبی نمونوں کی تقلید کی جائے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ ڈرائیڈن نے قدما کی تقلید کے خلاف سب سے پہلا قدم اٹھایا۔ مگر اس کی دلیل یہ تھی کہ زمانی و مکانی اختلافات کے سبب ذوق سلیم میں بھی تبدیلی آتی ہے اور اس لیے یہ ضروری نہیں کہ جو چیز یونانیوں اور رومیوں کو متاثر کرتی تھی وہ انگریزوں کو بھی متاثر کرے۔ یوں ڈرائیڈن نے مقامی رنگ کی اہمیت جتانے میں قدما کی سند سے انکار کیا مگر ڈاکٹر جانسن کے دلائل اس سے مختلف ہیں۔ جانسن قدما کی تقلید کو اس لیے رد کرتا ہے، تاکہ فن ”عام انسانی فطرت“ (عقل و جذبہ) کی براہ راست تقلید کرنے کے لیے آزاد ہو سکے۔ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ قدما کی تقلید کسی قدر ضروری ہے اس لیے کہ انہیں زمانے کی سند حاصل ہے۔ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھنے کے سبب وہ معیار کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ پس ایسے فن پاروں کے اصولوں اور مقاصد کو سامنے رکھ کر جدید لکھنے والا بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے مگر قدیم فن پاروں کے ظاہری خواص کی نقل کر کے مکھی پر مکھی مارنا، کسی ادیب کو عظمت کے درجے پر فائز نہیں کر سکتا۔ پس جانسن کی اہمیت اس بات میں بھی ہے کہ اس نے ”عام فطرت“ کا سہارا لے کر، کلاسیکی اور عقلی بنیادوں پر اپنے عہد کے مروجہ تصور تقلید کو چیلنج کیا جس کے مطابق فن کے خارجی عناصر اور ہیئت کے مسلمہ اصولوں کا تتبع لازمی اور ضروری تھا:

”کسی ادیب کی پہلی کوشش یہ ہونی چاہیے کہ وہ فطرت کو رسم سے ممیز کرے یا یہ کہ وہ اس چیز میں جو صحیح ہونے کی وجہ سے مروج ہے، اور اس میں جو محض اس لیے صحیح ہے کہ وہ مروج ہے، حد فاصل قائم کرے۔“

اٹھارویں صدی کا متعصب ناقدانہ ذہن شکسپیئر کے یوں خلاف تھا کہ اس نے اپنے ڈراموں میں تو کلاسیکی اصولوں کو نہیں برتا۔ مثال کے طور پر اس کے یہاں معین اور نمایندہ کردار (TYPE) کی نو کلاسیکی پیش کش نہیں ہے۔ اس کے رومی مکمل رومی نہیں معلوم ہوتے اور اس کے بادشاہ بقول ڈالٹن پورے طور پر شاہانہ نہیں ہیں۔ جانسن کا خیال یہ تھا کہ شکسپیئر بے جا تفصیل میں گئے بغیر، نمایندہ کرداروں کی بنیادی خصوصیات کو برقرار رکھتا ہے۔ البتہ اس کے نمایندہ کردار محض چند خارجی خصوصیات مثلاً پیشہ یا بعض مقامی رسوم کے حامل نہیں ہوتے۔ وہ عام انسانی فطرت کی نمایندگی کرتے ہیں۔ جانسن کہتا ہے :

”دشاعر حالات و مقامات کے معمولی فرق کو اس مصور کی طرح نظر انداز کر دیتا ہے، جو تصویر سے مطمئن ہو کر لباس سے بے توجہ ہو جاتا ہے۔“

اسی طرح عام انسانی فطرت کی بنیاد پر وہ شکسپیئر کے المیاتی طریحوں (TRAGI-COMEDIES) کو بھی جائز قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ المیہ و طریبہ کو باہم ملانے پر اعتراض کرنے کے بجائے ہمیں شکسپیئر کی تعریف کرنی چاہیے کہ اس کے اختراعی ذہن نے ادب میں ایک نئی ہیئت کی تخلیق کی۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی تخلیقی فن پارے میں مختلف حصوں کی نشست، واقعات کا تسلسل اور فنی محاسن کا استعمال، خوش اسلوبی کو برقرار رکھتے ہوئے بھی ہزاروں طریق سے ممکن ہے۔

”فطرت کی تخلیقات میں ایسی صفات موجود ہیں جن کا ہمیں علم نہیں اور فن کی صلاحیتوں میں ایسی ترکیبیں ہیں جنہیں برتا نہیں گیا۔“

اسی حوالے سے جانسن مکانی و زمانی وحدتوں کے خلاف بھی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ڈرامے کا ناظر یہ سوچ کر ڈرامہ دیکھتا شروع نہیں کرتا کہ وہ فلاں مقام پر ہے۔ اس لیے دوسرے منظر میں مقام کی تبدیلی اس کے ذہن پر بار نہیں ہوتی۔ جہاں تک زمانی وحدت کا تعلق ہے ڈاکٹر جانسن کا خیال یہ ہے کہ ناظر کی متحیلہ برسوں کی مدت میں اور چند گھنٹوں کے گزرنے میں کوئی فرق محسوس نہیں کرتی۔ جس طرح کسی قصے کا قاری ایک گھنٹے کے اندر ہیر کی پوری زندگی کا، یا کسی مملکت کے انقلابات کا مطالعہ کر لیتا ہے اور وحدت زمانی کا تقاضہ نہیں کرتا اسی طرح ناظر بھی ڈرامے میں زمانی عنصر پر غور نہیں کرتا۔ نو کلاسیکی جانسن کے ان دلائل کی بنیاد محض عام فہم پر ہے مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ فرانسیسی ناول نگار اور ناقد اسٹنڈال

نے اپنے ایک مضمون میں جانسن کی اس رائے کا ترجمہ کرتے ہوئے اُسے رومانوی دستاویز کا نام دیا ہے۔

فن کے معیار کی کسوٹی دیگر کلاسیکی ناقدوں کی طرح جانسن بھی فن کو خارجی معیارات کے مطابق ناپتا ہے۔ اس کے نزدیک فن پارے کی عظمت اس بات میں ہے کہ وہ ایک مدت تک اپنا تاثر قائم رکھے۔ اس لیے کہ اگر کوئی چیز ایک مدت تک قدر کی نظر سے دیکھی جاتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ محترم ہے۔ جو چیز ایک مدت تک جانی پہچانی جاتی ہے اس پر بہت زیادہ غور ہو چکا ہوتا ہے اور جس چیز پر غور ہو چکا ہوتا ہے اُسے زیادہ سمجھا بھی جاتا ہے۔ پس جانسن کے نزدیک ایک مدت تک قبولیت کا درجہ رکھنے کے باعث فن پارہ ایک معیاری مقام حاصل کر لیتا ہے۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ جانسن قاری کے تاثر کے مطابق فن پارے کی حیثیت مقرر کرتا ہے اور دوسرا یہ کہ وہ وقت کو سب سے بڑا ناقد سمجھتا ہے۔

جانسن کی حیثیت یوں تو جانسن کا نقطہ نظر بنیادی طور پر نو کلاسیکی ہے لیکن اس کی اکثر آراء اٹھارہویں صدی کے سخت گیر کلاسیکی نظریات سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ دراصل کلاسیکی اندر رومانوی دونوں رجحانات زندگی کی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لانے کے لیے ہیں۔ لیکن جب کلاسیکیت اندھی تقلید، رسوم و رواج، اور ضابطوں کی سخت گیری کی شکا ہو جاتی ہے تو اس کی مستحکم حدیں زندگی اور ادب دونوں کے تخلیقی سوتیلوں کو خشک کر دیتی ہیں، اور خود ایک بنجر اصول بن کر رہ جاتی ہے۔ رومانیت، بغاوت اور آزادی کے نام پر تخلیقی اصولوں کی دریافت کرتی ہے، لیکن یہی بغاوت اور آزادی اپنے حدود سے باہر ہو کر زندگی اور ادب دونوں میں بے راہ روی، افراقی اور انتشار کا باعث بنتی ہے اور یوں تخلیق کی قوتیں تخریب کی صورتیں اختیار کرنے لگتی ہیں۔ جانسن کا کمال یہ ہے کہ اس نے عقلیت، عام انسانی فطرت، اور عام فہم کی بنیاد پر ہی نو کلاسیکی تصورات کی سخت گیری کو دور کیا۔ انیسویں صدی کی تنقید جانسن کو کٹر نو کلاسیکی اور متعصب ذہنیت کا ناقد قرار دیتی ہے جو نو کلاسیکی اقتدار کو رائج کرنے کے لیے آخری لڑائی لڑ رہا تھا۔ بیسویں صدی کی تنقید جانسن کو رومانوی تعصبات کی عینک سے نہیں دیکھتی۔ آج جب کہ رومانوی تصورات کے آخری منطقی نتائج ہمارے سامنے ہیں، ہمیں جانسن کی اہمیت کا صحیح اندازہ ہو سکتا ہے۔

نو کلاسیکی اقدار کے خلاف ردِ عمل

اُفس

جدید طرزِ احساس کی ابتدا

اٹھارویں صدی کی عقلیت پسندی اور نو کلاسیکی ضابطوں کی سخت گیری کے خلاف انسانی جذبات اور احساسات کے حق میں ردِ عمل کا ایک سلسلہ بھی اسی صدی میں شروع ہوا۔ انگریزی فلسفی شیفٹسبری (SHAFTESBURY) نے ہابس (HOBBS) کے اس تصور کا کہ انسان فطری طور پر خود غرض ہے یہ جواب دیا کہ انسان میں فطرت کی طرف سے اخلاقی حس و درایت ہوتی ہے جو اسے خیر میں اور نیک اعمال کی طرف مائل کرتی ہے۔ شیفٹسبری کے مقلدوں نے اس تصور کا یہ مطلب نکالا کہ انسان اپنے احساسات کے ذریعے حسن و خوبی کی طرف مائل ہوتا ہے۔۔۔ آخری صدی کے نصف آخر کے انگریزی ادب میں جذباتیت کی رونمایاں ہیں۔ اس صدی کے اوائل میں عام تصویر یہ تھا کہ انسان کی امتیازی خصوصیت اس کی عقل ہے اور صدی کے آخر میں اس تصویر نے جنم لیا کہ انسان کی فطری خصوصیت اس کے احساسات ہیں۔ اسی تصویر نے جذبات کی بے ساختگی اور ذہنی اچھ کے تصورات کو بھی پیدا کیا۔ ظاہر ہے کہ اگر انسان کی فطری و امتیازی خصوصیت اس کے احساسات ہیں تو فن میں ان کا بے ساختہ اظہار فنی خوبی پر منتج ہو گا۔ درِ ذمہ درِ تھو (WORDSWORTH) کا قول ہے کہ شاعری احساسات کی تاریخ یا سائنس ہے۔ پس یہ تصور کہ فن 'اظہار ذات' ہے اسی زمانے میں پیدا ہوا اور کسی نہ کسی شکل میں انیسویں صدی سے بیسویں صدی تک پہنچا۔ اس تصویر نے فن کے نظریات میں 'تخیلاتی' اور 'عقلی'، 'دیر تصنع' اور 'فطری' کے تضادات کو جنم دیا اور اسی نے 'فطری آدمی' کے تصور کو بھی پیدا کیا۔ بلیک (BLAKE) اور درِ ذمہ درِ تھو کی نظموں میں بچہ کی مثالی حیثیت یوں ہے کہ وہ فطرت سے قریب ہوتا ہے اور درِ ذمہ درِ تھو کی زندگی کے تقاضے اسے آلودہ نہیں

کرتے۔ دروازہ دروازہ کے نزدیک ان انسانوں کی اعلیٰ حیثیت ہے جو فطرت کی گود میں پلتے ہیں اور شہر کی پر تعصع زندگی سے دور رہتے ہیں۔ روسو (ROUSSEAU) کا 'شریف وحشی' (NOBLE SAVAGE) اسی فطری آدمی کی آخری حد ہے، جو ماقبل تہذیب سے متعلق ہے اور جسے تمدن زندگی کی ہوا نہیں لگی ہے۔ فطرت کو تمدن پر برتری حاصل ہے اس لیے کہ ایک چیز خدا کی تخلیق ہے اور دوسری انسان کی۔ ان تمام باتوں سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اگر انسانی احساسات فطری طور پر نیکیوں اور خوبیوں کی طرف مائل ہوتے ہیں تو تمدن زندگی کے تمام پہلو، سیاسی اور معاشرتی حالات، احساسات کے فطری اظہار میں رکاوٹ بن کر انسان کے فطری ارتقاء کی راہیں بند کرتے ہیں۔ یوں اس تصور کے دو پہلو ہوئے:

۱۔ روسو کی دور وحشت کی پرستش، ماضی پرستی اور رجعت پسندی پر منتج ہوتی ہے۔

۲۔ اظہار ذات کی کوشش میں سیاسی و معاشرتی ضابطوں کے خلاف رد عمل اس تصور کو انقلابی تصور بنا دیتا ہے۔

فن پارے کے بارے میں اس عہد کا مروج کلاسیکی نظریہ یہ تھا کہ فن تقلید فطرت ہے۔ مگر فطرت کے بارے میں کلاسیکی تصور یہ تھا کہ اس میں عقلی تنظیم موجود ہے اور وہ منظم ضابطوں کے تحت کام کرتی ہے۔ فطرت کے مظاہر اور اس کی مختلف ہیئتیں عقل کو متاثر کرتی ہیں اور اس کے لیے معرّف تقلید بنتی ہیں۔ سترہویں صدی کے اواخر میں جاوید انگریزی تجربی فلسفہ (EMPIRICAL PHILOSOPHY) نے اس قدیم تصور کا اعادہ کیا کہ فطرت کی حقیقت گرد و پیش کی ٹھوس اشیا میں ہی موجود ہے۔ فطرت کے آفاقی قوانین محض فطری طور پر اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے۔ یہ وہ عام مفروضے ہیں جنہیں ہم گرد و پیش کی دنیا میں اشیا کی یگانگت اور ہم رنگی کو دیکھ کر حاصل کرتے ہیں۔ لاک (LOCKE) نے انسانی تجربے اور علم کی نوعیت کا تجزیہ کیا۔ لاک نے یہ بتایا کہ جو علم ہم حاصل کرتے ہیں وہ عقلی مفروضوں یا خارجی ہیئتوں سے حاصل نہیں کرتے۔ ہمارا علم ہمارے ٹھوس تجربوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ علم ہم جو اس کے ذریعے حاصل کیے ہوئے حسی ادراک کی ترکیبی صورت سے حاصل کرتے ہیں۔ ہیوم (HUME) نے حسی تجربے کے متعلق اس استدلال کو اور آگے بڑھایا اور عقل کی حقیقت کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ اگر ہمارا علم ہمارے حسی

تجربے کا نتیجہ ہوتا ہے تو اس بات کے لیے کوئی جواز نہیں ہے کہ ہم عقل کی صلاحیت کو تسلیم کریں جسے ہم جو اس کے ذریعے محسوس نہیں کرتے۔ جب ہم اپنے ذہن میں جھانکتے ہیں تو ہمیں حسی ادراک کی مختلف ترکیبوں اور صورتوں کے علاوہ کچھ نہیں ملتا۔

تجربہ فلسفہ اور تجربی نفسیات (EMPIRICAL PSYCHOLOGY) کے اثرات کے تحت ادبی تنقید نے ایک نئی سمت اختیار کر لی۔ اب تجربی نفسیات کی طرح تنقید بھی ذہن کے تجربے کی طرف مائل ہوئی تاکہ انسانی جذبات و احساسات کے بارے میں کچھ ایسے عام اصولوں کا پتہ چلے جن کے ذریعے ذوق سلیم کے متعلق کوئی معیار قائم کیا جاسکے۔

کلاسیکی نظریات کے برعکس نئے پیدائشہ رجحانات میں 'عمومی' کے بجائے 'خصوصی' پر اور 'آفاقی مفروضوں' کے بجائے 'گرد و پیش' کی ٹھوس حقیقت پر زیادہ زور دیا جانے لگا۔ کلاسیکی شاعری میں تماشال کاری (IMAGERY) کو عمومی سطح پر بہت تے کا رجحان ملتا ہے جب کہ رومانوی شاعری اسے زیادہ سے زیادہ خصوصی بناتی ہے۔ کلاسیکی شاعر، بہ قول ڈاکٹر جانسن، شاعری سے 'بہرہ اور قوم کے تعصبات' کو خارج کر دیتا ہے، جب کہ رومانوی شاعر مقامی رنگ، لوک عناصر اور قومی موضوعات کی زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ کلاسیکی شاعر کے نزدیک نظم کا خاکہ یا خیال زیادہ اہم ہوتا ہے جب کہ رومانوی شاعر بہ قول آرملڈ نظم کے مختلف حصوں اور تفصیل پر زیادہ زور دیتا ہے۔ پوری نظم کے بجائے گرد و پیش کش، تماشال کاری یا زبان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اس رومانوی رجحان کا سب سے زیادہ اور نمایاں اظہار ڈرامے کے کرداروں کو پلاٹ پر فوقیت دینے میں ہوا ہے۔ کردار نگاری کے سلسلے میں بھی، کلاسیکی رجحان کے برعکس رومانوی رجحان یہ ہے کہ نمائندہ اور معین کرداروں کے بجائے مخصوص اور منفرد کرداروں کی پیش کش کی جائے۔

'مخصوص'، 'منفرد' اور 'گرد و پیش' کی ٹھوس حقیقت پر زور دینے کے رجحان کے ساتھ، شاعری کی ماہیت کے بارے میں اس رجحان کے تیزاوی ایک اور رجحان بھی پیدا ہوا جس کے مطابق شاعری 'تقلید' (IMITATION) کے بجائے 'اظہار' (EXPRESSION) قرار پائی۔ اب فن کا مقصد یہ قرار پایا کہ وہ موضوع (OBJECT) کے غیر قطعی اور تغیر پذیر عنصر کی گرفت کرے اور اس کا اظہار اس طرح کرے کہ اس شے کی مخصوص انفرادیت ظاہر ہو۔ موضوع کا حسن بھی اسی پیش کش کے نتیجے کے طور پر ظاہر ہوا پس انسانی فطرت اور کردار کے

غیر قطعی عناصر کی گرفت اور ان کا اظہار فن کا سب سے بڑا موضوع بن گیا۔ اس تصور نے آگے بڑھ کر مختلف صورتیں اختیار کیں۔ کبھی وہ زولا (ZOLA) کی فطرتیت (NATURALISM) کی صورت میں سائنسی تجربوں کے غیر جذباتی طریق کار کے مطابق ہو گیا اور کبھی تاثریت (IMPRESSIONISM) کی شکل میں نمایاں ہوا۔

گمراہی کی حقیقت پر زور دینے کے باعث، ادب کا مطالعہ گمراہی کے مخصوص حالات و واقعات کے حوالے سے ہونے لگا۔ اس طرح ادبی تنقید میں تاریخی نظریہ پیدا ہوا جس نے پوری صدی میں ارتقائی منزلیں طے کیں۔ اس تاریخی نظریہ تنقید کا ایک پہلو یہ تھا کہ ادب کا مطالعہ کسی قوم کے تہذیبی حوالے سے ہونے لگا اور ادب کو پوری قوم کی تہذیبی اقدار کے اظہار کا ذریعہ سمجھا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ اس ذہن کا مطالعہ بھی شروع ہوا جو ایک خاص غہر اور خاص قوم میں ایک مخصوص نفسیات کا حامل ہوتا ہے۔ یوں انیسویں صدی کے آخر میں تاریخی مطالعہ کے ساتھ ذہنی و نفسیاتی مطالعہ بھی شروع ہوا اور ادب تنقید میں سوانحی عنصر بھی اہم ہو گیا۔

آج کی ادبی تنقید میں نفسیاتی طریق کار کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اٹھارہویں صدی میں ہی تجربی نفسیات کو شاعری کی ماہیت اور شاعر کے ذہن کے تجربے کے لیے استعمال کیا جانے لگا تھا۔ اسی صدی کے آخر میں ہارٹلی (HARTLEY) کا تصور 'تلازمہ خیال' (ASSOCIATION OF IDEAS) تنقیدی مسائل پر منطبق ہونے لگا۔ انسانی ذہن اور جذبات کے نفسیاتی تجربے نے تنقید کو برطانیہ تک داخلی معاملہ بنا دیا اور ذوق کی بنیاد ذاتی احساسات پر رکھ دی مگر یہ طریق کار 'متخیلہ' کے تصور کے ارتقا میں یقیناً سود مند ثابت ہوا۔ اٹھارہویں صدی کی تلازماتی نفسیات (ASSOCIATIONIST PSYCHOLOGY) نے 'متخیلہ' کے بارے میں یہ تصور دیا تھا کہ یہ دو مختلف اشیاء کی تمثالوں

(IMAGES) کو جو ہر ایک تیسری شے کے تصور کو پیدا کر سکتی ہے۔ مثلاً گھوڑے اور پر کی تمثالوں کو ملا کر ہوائی گھوڑے کا تصور کیا جاسکتا ہے۔ یہ تیسرا وجود دو اشیاء کی ترکیب ہوتے ہوئے بھی ان سے مختلف ہے۔ ورنڈرلڈ اور ہیزلٹ (HAZLITT) کے یہاں متخیلہ کے عمل کے بارے میں کم و بیش یہی تصور ملتا ہے مگر کولریج (COLERIDGE) متخیلہ کو زیادہ تخلیقی صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔

انگریزی تنقید نے متخیلہ کی صلاحیتوں کے بارے میں ایک مخصوص تصور یہ پیش کیا کہ وہ خود کو اشیا سے مکمل طور پر ہم آہنگ کر سکتی ہے۔ ہم جس چیز کا مشاہدہ کرتے ہیں، ہمارا ذہن اس کی خصوصیات کو اپنا لیتا ہے۔ ہم جتنا زیادہ غور کریں گے اتنی ہی زیادہ ہم آہنگی ہوگی۔ اٹھارویں صدی میں یہ تصور ابھرا کہ اس ہم آہنگی کے احساس میں اخلاقی احساس بھی شامل ہوتا ہے۔ اس طرح ایڈم سمسٹھ (ADAM SMITH) نے اس نظریہ کی بنیاد پر اخلاقی احساسات (MORAL SENTIMENTS) کا پورا نظریہ کھڑا کر لیا۔ اب اشیا کے ساتھ یہ ہم آہنگی ہمدردی کے مترادف ہو گئی۔ نفسیات نے اس تصور کو اپنا کر متخیلہ کا ایک ایسا نظریہ بنالیا جو تنقید پر اور بالخصوص ڈرامائی تنقید پر منطبق ہوتا تھا۔ کیٹس نے اسی بنیاد پر منفی صلاحیت (NEGATIVE CAPABILITY) کا تصور پیش کیا کیٹس کہتا تھا کہ جب وہ کسی پرندے پر نظم لکھنا چاہتا ہے تو یہ پتا ہے کہ خود پرندہ بن جائے گویا ہمدردی کے باعث اس سے بالکل ہم آہنگ ہو جائے۔

رومانوی ذہن کی نفسیات میں دلچسپی نے فن میں اشاریت - SUGGESTIVE-NESS کی نئی صفت دریافت کی۔ نئے نفسیاتی زاویہ نظر نے یہ ثابت کیا کہ فن کا مقصد ذہن میں ایک خاص حرکت اور ایک مخصوص رد عمل بیدار کرنا ہے۔ ہیزلٹ کا کہنا ہے کہ جب متخیلہ نقل کو اصل سے مشابہہ پاتی ہے تو فنی مسرت حاصل ہوتی ہے پس ایسی صورت میں اہمیت اس خاصیت کی ہوگی جس کے باعث مشابہت دریافت کرنے کا عمل پیدا ہوتا ہے۔ اگر نقل مطابق یہ اصل ہو تو ایسا کیوں رد عمل پیدا نہ ہوگا۔ اس رد عمل کے لیے اصل و نقل میں کچھ نہ کچھ فرق لازمی ہے۔ ایڈم سمسٹھ کا کہنا ہے کہ نقلی پھول اور پھل، ان کی تصویروں کے مقابلے میں اور رنگین محسوس بے رنگ مجسموں کے مقابلے میں کم مسرت بخش ہوتے ہیں۔ اسی طرح شاعری میں بالکل واضح پیش کش قاری میں کوئی تحریک پیدا نہیں کرتی۔ کولرنج کا کہنا ہے کہ شاعری کی قوت تفصیل پیش کرنے میں نہیں ہوتی بلکہ ذہن کی اس قوت میں ہوتا ہے جس کے تحت متخیلہ تصویر کشی کے لیے مجبور ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ فن کی قوت اس اشارے میں ہوتی ہے جس کے باعث قاری یا ناظر خود ایک قسم کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے۔ انیسویں صدی میں شاعری میں سحر انگیزی، تخیل اور مافوق الفطرت عناصر کی تلاش اس تصور کا ایک نتیجہ ہے، اور اس کا دوسرا نتیجہ فرانس کی علامتیت SYMBOLISM

کی ترکیب ہے۔ ان دونوں صورتوں میں فن کا مقصد قاری کے ذہن میں داخلی عمل کی تحریک ہے اور یہ مقصد کلاسیکی مقصد سے بالکل مختلف ہے۔ فن میں اس روحانی اشاریت کا نتیجہ یہ ہوا کہ داخلی اور جذباتی استغراق و محویت مقصود بالذات بن گئی اور جدید عہد میں تو شعری اشاریت کے حصول کی کوشش نے شعوری ابہام کی صورت اختیار کر لی ہے۔

متخیلہ کے روحانی نظریہ نے فطرت کے بارے میں نامیاتی تصور (ORGANIC VIEW) پیش کیا۔ اس تصور کے مطابق عقل کی تجزیہ کاری کے باعث حقیقت مختلف حصوں میں بٹ کر مسخ ہو جاتی ہے۔ عقل فطرت کے اس نامیاتی اصول کا جو اسے زندہ حقیقت بناتا ہے گلا گھونٹ دیتی ہے۔ اس کے برخلاف متخیلہ خارجی اشیا کے ساتھ ہم آہنگی کے باعث ان کی زندہ حقیقت کو سمجھتی ہے اور اشیا کو مختلف حصوں میں تقسیم کرنے کے بجائے انہیں حقیقت کل سے مربوط رکھتی ہے۔ جرمن فلسفی شیلنگ (SCHELLING) کے نزدیک کائنات میں نامیاتی ارتقا کا سلسلہ ہمہ وقت جاری و ساری ہے۔ فن کے ذریعے انسان اس نامیاتی ارتقا کے عمل میں شریک ہو جاتا ہے۔ فن میں ہدیت اور مواد یعنی عمومی اصول اور ٹھوس حقیقت نامیاتی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ ہدیت مواد کے لیے اور مواد ہدیت کے لیے قوت و توانائی کا سبب بنتا ہے۔ اس طرح فن فطرت کے ترکیبی و نامیاتی عمل کو دھراتا ہے۔

یہ نامیاتی فلسفہ ماورائیت (TRANSCENDENTALISM) کی خصوصیات کا بھی حامل ہے۔ 'ماورائیت' کی اصطلاح کے ایک سے زیادہ معانی ہیں۔ کانت (KANT) اور اس کے مقلدوں کے نزدیک اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمارے تجربات سے ماورا ایک ایسی حقیقت موجود ہے جو ہمارے دائرہ فہم و ادراک میں نہیں سما سکتی۔ اس کے دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ انسانی ذہن تجربات کے حدود سے ماورا بہ کراں تجربات کو منظم کرتا ہے۔ اس اصطلاح کے ایک تیسرے معنی جو کانت کے معنی سے مختلف ہیں، یہ ہیں کہ گرد و پیش کے مادی حقائق سے ماورا ایک اعلیٰ حقیقت کا وجود ہے۔ اسی مفہوم میں کوہنہ کا تنقیدی نظام ماورائیت کے نظریے کا حامل ہے۔

کبھی ماورائیت کے عنصر کے ساتھ اور کبھی اس کے بغیر یہ نامیاتی فلسفہ (ORGANIC PHILOSOPHY) کسی نہ کسی شکل میں جدید عہد تک پہنچ گیا ہے۔ ہنری برگساں کا تخلیقی ارتقا (CREATIVE EVOLUTION) کا نظریہ اور وائٹ ہیڈ (WHITEHEAD) کے

تصویرات اسی نامیاتی فلسفہ کی ترویج ہیں۔ وہ انٹ ہیڈ کی نظر میں پوری رومانوی تحریک فطرت کے نامیاتی تصور کے حق میں میکانیکیت کے خلاف ایک احتجاج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے باوجود کہ یہ تصور رومانوی عہد کی پیداوار ہے مگر یہ کلاسیکیت کی نفی نہیں ہے۔ فن کے بارے میں قدیم کلاسیکی تصویرات کی بنیاد دراصل فطرت کے نامیاتی تصور پر ہی ہے۔ فن میں وحدت کی تلاش اور ایک مکمل ساخت و یافت کی اہمیت اسی نامیاتی تصور کے باعث ہے۔ کلاسیکی اور رومانوی تصور کے فرق کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ رومانوی تصور نامیاتی نظریے میں حیاتیاتی عنصر کو بھی شامل کر لیتا ہے تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ کلاسیکیت بھی فطرت کو حیاتیاتی عنصر سے خالی نہیں سمجھتی۔ کم از کم اسطرح کے نظریات کے مطابق فطرت ہمیشہ باعمل رہتی ہے۔

یہ نامیاتی اقدار ادبی تنقید میں بھی نمایاں ہو گئی ہیں۔ ہیئت اور اسلوب کے بارے میں تنقیدی تصویرات نامیاتی نقطہ نظر رکھتے ہیں۔ تاریخی تنقید جب ہیئت کے ارتقائی معنی اس کی ابتدا، عروج اور زوال کا مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے تو وہ نامیاتی اقدار کی حامل ہو جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل کی المانی تنقید ہیئت کو کسی خاص تہذیب کے معاشرتی اور نفسیاتی خصائص کا اظہار بتاتی ہے۔ جدید امریکی و انگریزی تنقید شاعری میں موضوع کے بجائے ہیئت میں نامیاتی اصولوں کی کارفرمائی دیکھتی ہے۔ اس طرح جدید تنقید بھی پچھلے رومانوی مفروضہ کا اعادہ کرتی ہے کہ اظہار اور موضوع، ہیئت اور مواد میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ تاہم رومانوی نقطہ نظر مثلاً کوئرج کا نقطہ نظریہ تھا کہ فن فطرت کے نامیاتی نظام کی تقلید کرتا ہے اور اس کی قوت کا انحصار موضوع کے نامیاتی خصائص پر ہوتا ہے۔ مگر جدید تنقید کے نزدیک فن فطرت سے زندگی نہیں لیتا۔ اس کی زندگی اس کی اپنی حیاتیاتی قوت پر منحصر ہوتی ہے۔ ہیئت کو نامیاتی نقطہ نظر سے دیکھنے کا نتیجہ ہے کہ آج کی تنقید تشبیہوں، استعاروں اور مثالوں پر نظر رکھتی ہے اور نظم کو ایک وحدت تسلیم کرتے ہوئے انسانی نفسیاتی معیارات کے ساتھ اس نظم کے نامیاتی تعلق کو دریافت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ ایسی کوشش کا نتیجہ یہ ہے کہ فن کے وسیلے کو موضوع پر اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ بادی النظر میں جدید تصور رومانوی تصور سے مختلف ہے مگر دراصل یہ پہلے تصور کی آخری منطقی حد ہے۔ رومانوی تنقید کی داخلیت سے بچنے اور فن کو کسی حد تک معروضی حیثیت سے پرکھنے کا واحد طریقہ یہی ہے کہ اسلوب اور وسیلہ کا مطالعہ و تجزیہ کیا جائے اور نامیاتی قدر کو موضوع سے لے کر اسلوب اور ہیئت کے سپرد کر دیا جائے۔

درڈز درتھ

درڈز درتھ کے نظریات کو بالعموم اٹھارویں اور انیسویں صدی کے درمیان حد قائل تصور کیا جاتا ہے مگر دراصل ایسا نہیں ہے۔ اس کے بہت سے تصورات اٹھارویں صدی کے فکری رجحانات کی توسیع ہیں۔ مثال کے طور پر درڈز درتھ کا تصور فطرت شیفٹسبری کے تصور فطرت کی ارتقائی صورت ہے۔ شیفٹسبری کا تصور یہ تھا کہ فطرت کے متوازن حسن میں خدا خود کو ظاہر کرتا ہے اور انسانی کردار اور حسن اخلاق، اس توازن میں شمولیت کے باعث، تشکیل پاتا ہے۔ درڈز درتھ کی نفسیات بھی اٹھارویں صدی کے تصورات کا ہی اعادہ کرتی ہے۔ اس کا متخیلہ کا تصور ”تلازمہ خیال“ کے تصور پر مبنی ہے جسے اٹھارویں صدی میں ہی رواج مل چکا تھا۔ البتہ جس چیز میں درڈز درتھ اٹھارویں صدی سے مختلف ہے وہ اس کا شعری زبان کا تصور ہے۔

درڈز درتھ کے تنقیدی و اخلاقی تصورات کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے بنیادی سوالات یہ تھے:

- ۱۔ انسانی فطرت میں سب سے زیادہ بنیادی اور لازمی خصوصیت کیا ہے؟
- ۲۔ اس بنیادی خصوصیت کو نکھارنے اور سنوارنے کے لیے گرد و پیش کے ماحول یا کائنات میں کون سی شے فطری طور پر مناسب ہے؟

درڈز درتھ کا جواب یہ تھا کہ انسان میں بنیادی، امتیازی اور قابل قدر صلاحیتیں، اس کی جبلتیں، جذبات اور تخیلات ہیں جو خارجی فطرت کے حسن، توازن اور خوبی سے متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ انسان جتنا زیادہ فطرت سے قریب اور اس سے ہم آہنگ ہوگا اتنا ہی زیادہ وہ صحیح قسم کا انسان ہوگا۔ درڈز درتھ کے نزدیک شاعری کا مقصد یہ ہے کہ وہ ایسے

ہی فطری انسان کی عکاسی کرے۔ اسی لیے درڈزور تھ نے گرد و پیش کی عام زندگی کے واقعات و حالات میں انسانی فطرت کے بنیادی قوانین کی تلاش کی۔ یوں اس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ خارجی فطرت انسان کی ذہنی و جذباتی صلاحیتوں پر اثر انداز ہوتی ہے اور اسے ایک خاص سانچے میں ڈھالتی ہے۔ درڈزور تھ کے نزدیک دیہاتی زندگی میں بنیادی جذبات کے اظہار پر کم پابندیاں ہوتی ہیں اور اس لیے دیہات میں بسنے والے زیادہ صحت مند ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں انسانی جذبات میں فطرت کے حین مرقعہ اور مستقل ہیئتیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔

درڈزور تھ کے اس تصور کو ہم روانوی فطرتیت - ROMANTIC NATU-
RALISM کا نام دے سکتے ہیں۔ مخصوص اور منفرد کرداروں کا بلا کسی ترمیم استعمال اور متمدن زندگی کے حوالوں سے یک لخت گریز، اسے فطرتیت کا حامل بناتا ہے۔ ان کرداروں کو لطیف جذبات بختے اور ان میں شعری صحت تلاش کرنے میں اس کی فطرتیت میں روانوی صفت بھی شامل ہو جاتا ہے۔

شعری زبان کا مسئلہ شعری زبان اور فطری زبان درڈزور تھ کے تصورات کا

بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ نظام فطرت اور اس کی مستقل ہیئتوں (PERMANENT FORMS) سے جو انسانی صلاحیت تحریک پاتی ہے وہ انسان کی فطرت و بنیادی صلاحیت ہے۔ شہر کی متمدن زندگی، معاشرے کے طور طریق، مختلف پیشوں کے تقاضے، سب کے سب ان خیالات و تلامذات کو پیدا کرتے ہیں جو بنیادی اور مستقل ہونے کے بجائے لمحاتی و عارضی ہوتے ہیں۔ ایسے ہی خیالات و تلامذات زبان کو متاثر کر کے اسے لمحاتی و غیر مستقل خصوصیات بختے ہیں۔ مستقل خیالات اور تلامذات کی حامل زبان ای لوگوں کی ہوگی جو فطرت کی گود میں پلتے ہیں اور جن کے خیالات و تلامذات فطرت کی مستقل ہیئتوں کے اثرات کے تحت استقلال حاصل کرتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی زبان متواتر تجزیوں اور بھرپور احساس کی زبان ہوتی ہے اس لیے زیادہ مستقل ہوتی ہے۔

فوری ابداع اور مستقل زبان کے حق میں تو نو کلاسیکی شعرا بھی تھے مگر ان کا خیال یہ تھا کہ زبان میں استقلال، ”عمومیت“ اور عقلی تصورات کے ساتھ مطابقت کے باعث پیدا ہوتا ہے۔

جس کے سبب سے زبان روزمرہ کی عام بول چال کی غیر مستقل زبان سے بالآخر ہرگز مستقل ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس درڈزور تھ کا خیال یہ تھا کہ ”عمومییت“ اور ”شعرییت“ کی زبان کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ زبان میں استقلال اس مناسبت سے پیدا ہو گا۔ جس مناسبت سے اس کا تعلق گمزد پیش کی ٹھوس حقیقت سے ہو گا۔

درڈزور تھ اور لوکلاسیکی شاعریوں کے ”شعری زبان“ کے تصور کا فرق دراصل بنیادی انسانی فطرت کے بارے میں ان کے تصورات کا فرق ہے۔ اٹھارویں صدی کی بنیادی انسانی فطرت شہر کی تمدن زندگی کے معیاری انسانوں کے معیاری جذبات تھے جب کہ درڈزور تھ کے نزدیک بنیادی انسانی فطرت کسانوں اور گڈریوں کے معصوم جذبات پر خلوص احساسات اور ان کے سیدھے سادے فرائض تھے پس اگر کسانوں اور گڈریوں کی زندگی بنیادی انسانی فطرت کا اظہار ہو تو حقیقی زبان بھی انہیں کی زبان ہوگی۔ درڈزور تھ کے نزدیک ”شعری زبان“ اس زبان کا انتخاب ہے جو فی الواقع انسان بولتے ہیں۔ چونکہ انسانوں سے اس کی مراد ”فطری انسان“ ہیں اس لیے ایک طرف تو وہ زبان کے سلسلے میں طبقاتی درجہ بندی کو ختم کر دیتا ہے اور دوسری طرف ”انتخاب“ کہہ کر وہ ”شعری زبان“ کی مقامی نہ درجاتی خصوصیات سے آزاد کر کے اُسے عمومی حیثیت دینے کی کوشش کرتا ہے۔ درڈزور تھ کا کہنا ہے کہ:

”شاعری انسانوں کی فطری زبان میں ہونی چاہیے۔“

اس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے دو مطلب نکل سکتے ہیں۔ اگر اس کا مطلب یہ ہے کہ کسانوں، گڈریوں اور عوام الناس کی زبان استعمال کی جائے تو ایسی زبان تو خود درڈزور تھ نے اپنی چند نظموں کے علاوہ کہیں استعمال نہیں کی۔ مقامی بولیوں کے مخصوص محاوروں کا اس کی شاعری میں کہیں گزر نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ محض ان الفاظ کا مخالف ہے جو روزمرہ کی بول چال میں استعمال نہ ہوتے ہوں۔ اس بات کا ایک دوسرا مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ درڈزور تھ عوام الناس کی زبان سے محض جذبیہ اور خلوص کی زبان مراد لیتا ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل بیانات کی روشنی میں یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے:

۱۔ ”شعری زبان انسانوں کی حقیقی زبان کا انتخاب ہونی چاہیے۔“

۲۔ ”اظہار میں سلاست و سادگی ہونی چاہیے۔“

علاوہ ازیں وہ خود کہتا ہے کہ انتخاب الفاظ کے باعث عوام الناس کی زبان روزمرہ کے عامیانہ

سے پاک ہو شعری زبان بن جائے گی۔

شعری زبان کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے درڈزور تھ کبھی کبھی نوکلاسیکی نظریات کے قریب تر ہو جاتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے :

۱۔ ”شاعر کو عام انسانوں کی زبان استعمال کرنی چاہیے“

۲۔ ”شاعر کو ان اصیلوں کو اپنانا چاہیے جنہیں ہر زبان اور ہر قوم کے عظیم شاعروں نے اپنایا ہے۔“

یہاں درڈزور تھ کا مفروضہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ زبان میں ایک ایسا بنیادی جوہر ہوتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہے اور جسے ہر خاص و عام سمجھ سکتا ہے۔ جب کوئی شاعر برہنہ تصنع اس بنیادی جوہر سے گریز کرتا ہے تو یہ بات شاعری کے لیے نقصان دہ ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا دوسرے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ درڈزور تھ شاعری میں بعض مستقل اقدار کا حامی ہے اور وہ محض مقامی و منفرد خصوصیات کے بجائے ان عمومی و آفاقی خصوصیات کے حق میں ہے جن کے باعث شاعری مستقل حیثیت حاصل کر لیتی ہے البتہ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنی چاہیے کہ اس کے نزدیک عمومی و آفاقی خصوصیات خارجی و داخلی فطرت کی خصوصیات ہیں نہ کہ پہلے سے متعین کیے ہوئے عمومی مفروضے اور عقلی نظریات۔

درڈزور تھ کا خیال ہے کہ شعری زبان واضح ”حیاتی کیفیت“ کا نتیجہ ہوتی ہے اور

اس لیے اگر اس کیفیت میں احتیاط کے ساتھ الفاظ کا انتخاب ہو تو وہ استعاروں اور محاسن کلام کے باعث زندہ زبان ہوگی اور ساتھ ہی پر شکوہ اور رنگارنگ ہوگی۔ درڈزور تھ کے نزدیک استعارے کا تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور جذباتی استعاراتی زبان کے بارے میں اس کا تصور یہ ہے کہ یہ ادائل تہذیب کی زبان تھی۔ قدیم زمانے کے شاعر ”فطری طور پر“ شدید جذبات کے ساتھ ”استعاراتی زبان میں شعر کہتے تھے۔ اٹھارہویں صدی میں شدید جذبات کی زبان کے بجائے خطابت کی شعوری زبان استعمال ہونے لگی اور یہ اصل زبان کی بگڑی ہوئی صورت تھی۔ پس درڈزور تھ شاعری سے دو خصائص کا تقاضہ کرتا ہے ایک تو یہ کہ اس میں شدت جذبات ہو اور دوسرے یہ کہ وہ خلوص کی حامل ہو۔ تاہم درڈزور تھ شاعری کو ”سکون کی حالت میں جذبے کی بازیافت“ (EMOTIONS RECOLLECTED IN TRANQUILITY) بھی کہتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ وہ ”شدت جذبات“

کی شرط میں ترمیم بھی کر دیتا ہے، اس لیے کہ یہاں درڈز درتھ شاعری میں ”آمد“ کے بجائے ”آورد“ کا تصور دیتا ہے یوں کہ ”جذبہ کی بازیافت“ شعوری کو شش کا نتیجہ ہوگی۔ علاوہ انہیں درڈز درتھ شاعری میں شعور کے عمل دخل کا قائل بھی ہے اور آخری عمر میں تو وہ فن کاری کا بہت زیادہ قائل ہو گیا تھا جیسا کہ وہ خود ایک دوست کو لکھتا ہے:

”نظم کوئی عام تصورات سے بہت زیادہ نئی مشق کی متقاضی ہے“

شاعری کا مقصد درڈز درتھ کے نزدیک شاعری کا جو اثر محض اس صورت میں ہے کہ وہ قاری پر بعض اثرات مرتب کرے۔ اس کی نظر میں شاعری محض شاعر کے ذاتی تزکیہ نفس کے لیے نہیں ہوتی۔ وہ شاعری کو علم کا ذریعہ سمجھتا ہے اس لیے کہ اس کی نظر میں شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ شاعری کے ذریعہ درس دے۔

”عظیم شاعر لوگوں کے احساس کی تنظیم کرتا ہے۔ انہیں نئے احساسات سے روشناس کرتا ہے، احساس کو شائستگی، پاکیزگی اور استقلال عطا کرتا ہے۔ مختصر آئیے کہ وہ احساسات کو فطرت سے ہم آہنگ کرتا ہے یعنی ابدی فطرت سے جس سے تمام اشیا کو تحریک ملتی ہے۔“

فطرت سے درڈز درتھ کی مراد ایک طرف تو خارجی فطرت ہے جس کے زیر اثر زندگی بسر کرنے والے، متمدن زندگی کی برائیوں اور معاشرے کی خرابیوں سے دور رہتے ہیں اور دوسری طرف فطرت سے اس کی مراد انسانی فطرت ہے، دوسرے لفظوں میں عام انسانیت کا شعور۔ اس کے نزدیک شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ قارئین کے سوئے ہوئے جذبات کو بیدار کرے اور ان میں اعلیٰ احساسات کی تحریک کرے۔ وہ کہتا ہے:

۱۔ ”شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ انسانی معاشرے کی عظیم مملکت کو جذبہ اور علم سے منظم کرے۔“

۲۔ قارئین میں انگاری اور انسانیت پیدا کرے تاکہ وہ پاکیزہ جذبات اور ارفع خیالات کے حامل ہو سکیں۔“

اس طرح درڈز درتھ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ شاعری انسانی کردار کے منفی عناصر مثلاً جھوٹے جذبات، تعصبات، بدظنیت و بد اخلاقی کا تزکیہ کرتی ہے۔

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ درڈز درتھ شاعری سے مندرجہ ذیل تقاضے پورے کرنا چاہتا ہے:

کے دل میں جذبے کے ساتھ، جیتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے اور اس لیے یہ اپنی شہادت آپ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ہم ان صداقتوں کی شناخت کر لیتے ہیں مگر یہ شناخت تاریخی صداقت کی شناخت کی طرح محض کسی امر واقعہ کی شناخت نہیں ہوتی۔ اس سے درڈزور تھ کا غالباً وہی مفہوم معلوم ہوتا ہے جس مفہوم میں کیٹس نے بعد ازاں ”تقریباً یادداشت“ (ALMOST A REMEMBRANCE) کی اصطلاح استعمال کی۔

یوں تو شعری صداقت کے مسئلے میں درڈزور تھ، ارسطو کا ہم خیال نظر آتا ہے مگر اور کئی باتوں میں وہ اس سے اختلاف بھی کرتا ہے مثلاً جذبہ کی اہمیت کے سلسلے میں ارسطو اور افلاطون دونوں درڈزور تھ کے نظریات کے مخالف نظر آئیں گے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے مقابلے میں درڈزور تھ اس لیے زیادہ وقیع نظر آتا ہے کہ وہ اس مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی تائیدگی یا عام انسانی فطرت کا عکس مسرت بخش کیوں ہوتا ہے۔ درڈزور تھ کا خیال ہے کہ انسانی فطرت کی عمومی تائیدگی کو؛

۱۔ عمومی اور علی ہونا چاہیے۔

۲۔ اُس میں ایمان اور جذبے کی قوت ہونی چاہیے۔

۳۔ اس سے ہمارے ذہن کا بنیادی نفسیاتی ڈھانچہ متاثر اور روشن ہونا چاہیے۔

درڈزور تھ مزید وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ہمارے ذہن کی نفسیاتی ساخت کائنات کے متوازی ہوتی ہے اور اس کا عمل کائنات کے عمل کا مماثل ہوتا ہے۔ شاعران صداقتوں کو جو عمومی اور علی ہوتی ہیں محض اس لیے پیش کرتا ہے کہ اس کی حیثیت بقول درڈزور تھ اس انسان کی ہے جو اپنے جذبات اور اپنے ارادوں میں مگن رہتا ہے اور جو دوسرے انسانوں سے زیادہ زندگی کی داخلی قوتوں سے مسرت و شادمانی حاصل کرتا ہے۔ وہ کائناتی عمل میں اسی قسم کے جذبات اور ارادوں کا سراغ لگا کر خوش ہوتا ہے اور جب انہیں نہیں پاتا تو ان جذبات اور ارادوں کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی لیے شاعر مسرت بخش ہے، اس علم کے ذریعے جو اس کے پاس، کیل، ڈاکٹر، جہازران، نجومی اور سائنس دان کی حیثیت سے نہیں بلکہ انسان کی حیثیت سے ہوتا ہے۔ درڈزور تھ کے نزدیک شاعری کی قدر اسی مسرت میں مضمر ہے۔ شاعر مسرت بخش ہے اور شاعری کا یہ عمل کسی برائی پر محمول نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہ کام صرف وہی شخص کر سکتا ہے جو زندگی کو محبت کی نظر سے دیکھے۔ انسان کی بنیادی فطرت یہ ہے

کہ وہ اصول مسرت کے حوالے سے ہی حاصل کرتا ہے، محسوس کرتا ہے، حرکت کرتا ہے اور زندہ رہتا ہے۔ بقول درد ڈر: ”

”ہم میں ہمدی کا جذبہ محض مسرت کے توسل سے پیدا ہوتا ہے
میری بات کو غلط نہ سمجھئے! جب کبھی ہم غم سے ہمدی کرتے ہیں تو ایسا
پتہ چلتا ہے کہ وہ ہمدی بڑے لطیف انداز میں مسرت کے ساتھ مرکب
ہوتی ہے۔“

درد ڈر تو کمال خیال ہے کہ ہمیں جو علم حاصل ہوتا ہے یا منفرد حقائق سے جو نظریات ہم مرتب کرتے ہیں وہ ہم میں مسرت کے حوالے سے ہی گھر کرتے ہیں۔ حساب داں یا سائنس داں بھی خواہ وہ کتنی ہی معیبت کیوں نہ اٹھائیں مسرت کے اس عنصر کو سمجھتے ہیں۔ جہاں مسرت نہیں ہوتی وہاں علم ہی نہیں ہوتا۔

درد ڈر تو شعری اذنان اور بخور کی مسرت کا بھی قائل ہے لیکن انہیں مسرت کا آلہ کار سمجھتے ہوئے بھی، وہ ایسی شے سمجھتا ہے جو شاعری میں اوپر سے ٹھوس دی جاتی ہیں۔ تاہم وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وزن ذہن کو ایک نئی سطح پر لے جاتا ہے اور جمالیاتی بُعد پیدا کر کے جذبات کو معتدل اور منظم کرتا ہے۔

شاعری اور سائنس شروع شروع میں درد ڈر تو شاعری اور سائنس کو مستفاد سمجھتا تھا اور شاعری اور عقل کے تضاد کا بھی قائل تھا۔

اس کا کہنا ہے کہ وہ ایسے سائنس داں سے، جس کے پاس نہ خدا ہے اور نہ متخیلہ، ایک توہم پرست بدڑھی عورت کو بہتر سمجھتا ہے۔ لیکن اپنی کتاب کے ۸۰۰ ع کے مقدمے میں وہ سائنس اور شاعری کے باہمی تعلقات کا قائل نظر آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ماہر کیمیا اور ماہر نباتات کی دریافتیں شاعری کا موضوع بنیں گی۔ اس طرح وہ اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جدید سائنسی خیالات اور الفاظ شاعری میں اسی طرح کھپ جائیں گے جیسے قدیم فلسفہ اور سائنس۔ کہ لہجہ کا بھی یہ خیال تھا کہ سائنس آہستہ آہستہ کم میکانیکی ہوتی جائے گی اور رفتہ رفتہ جمالیاتی اقدار سے رشتہ استوار کرے گی۔ کم از کم اس مقام پر درد ڈر زندہ تو قدر امت پرستی کے اس نظریہ کو ترک کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے جس کے مطابق قدیم انسان اپنے جذبات اور جبلتوں کی پاکیزگی کے ساتھ مہترم سمجھا جاتا ہے۔ وہ ماضی پرستی کے عہد و دوسے

نکل کر مستقبل میں انسانی ترقی کا قائل نظر آتا ہے۔ یوں وہ انسان کی دواں دواں تخلیقی زندگی اور احساسات کے تسلسل کو تسلیم کرتا ہے جس کے باعث وہ یہ سمجھتا ہے کہ شاعری ہر عہد کے انسان کے لیے فردری ہوگی۔

درڈزور تھ کا خیال ہے کہ شاعر اپنی توجہ ان صد اقدوں اور ہمدردیوں کی طرف مبذول کرتا ہے جو عام انسانوں میں بحیثیت انسان موجود ہوتی ہیں۔ وہ انسان اور فطرت کو بنیادی طور پر ہم آہنگ پاتا ہے اور انسانی ذہن کو فطرت کے حسین اور دلچسپ خواص کا آئینہ دار سمجھتا ہے۔ شاعر سائنس دان دونوں ہی فطرت سے ہم کلام ہوتے ہیں، فرق یہ ہے کہ ایک کا علم ہمارے وجود کے لیے لازمی جز بن جاتا ہے اور دوسرے کا انفرادی کوشش کا نتیجہ ہوتا ہے جو دیر سے حاصل ہوتا ہے اور عام انسانی ہمدردی سے بے نیاز ہوتا ہے، یعنی وہ شاعر کی طرح ہمیں عام انسانیت کے ساتھ وابستگی نہیں سکھاتا۔ درڈزور تھ کے نزدیک سائنس دان تنہا صداقت کی تلاش کرتا ہے اور اس سے تنہا مسرت حاصل کرتا ہے۔ شاعر کی تلاش کی ہوئی صداقت میں ساری انسانیت شامل ہوتی ہے۔ شاعری سارے علوم کی جان اور ان کا جوہر ہے اور اپنے جذبہ باقی اظہار کے باعث تمام سائنسیوں سے مختلف ہے۔ شاعر انسانی فطرت کا تحفظ کرتا ہے اور چارہ دانگ عالم میں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔ سرزمین، آب و ہوا، زبان، رسم و رواج اور قوانین کے اختلاف کے باوجود شاعر انسانیت کی عظیم ملکیت کو جذبہ اور علم سے مربوط اور ہم آہنگ کرتا ہے۔ شاعر کے موضوعات ہر طرف بکھرے ہوتے ہیں لیکن وہ جو اس قسم کی رہنمائی میں حیاتی فضا میں پرواز کرتا ہے۔ اگر سائنس کوئی بہت بڑا مادی انقلاب برپا کر دے تو بھی درڈزور تھ کا خیال ہے کہ شاعری سمجھ نہیں رہے گی۔ ایسی صورت میں شاعر سائنس دان کے دوش بیدوش، سائنسی دنیا کو احساس کے چراغوں سے روشن کرے گا۔ مختلف سائنسیوں کی ایجادات شاعر کے فکر و احساس کے لیے موضوع بنیں گی مگر محض اس حد تک جس حد تک کہ ان کا تعلق انسانی دکھ درد اور انسانی مسرتوں کے ساتھ قائم ہوتا ہے۔ یوں شاعر کی ضرورت ہر عہد اور ہر زمانے میں ہوگی کہ ”شاعری انسانی دل کی طرح لافانی ہے۔“

قوت متخیلہ درڈزور تھ کے یہاں قوت متخیلہ (IMAGINATION) کہیں کہیں اٹھان دین صمدی کی متصورہ (FANCY) کی اصطلاح کے ہم معنی استعمال ہوئی ہے اور وہ مختلف تمثالیوں کے من ماتے طور پر ایک دوسرے سے ملانے والی قوت معلوم

ہوتی ہے۔ مگر بیشتر یہ قوت نوافلاطونی فلسفہ کے مفہوم میں استعمال ہوئی ہے جس کے باعث
اشیا کی اصلیت و حقیقت کا ادراک اور عرفان ذات ممکن ہوتا ہے۔ کبھی کبھی درڈر تھو
متخیلہ کو بالکل داخلہ شے سمجھا ہے یعنی گرد و پیش کی دنیا پر انسانی ذہن کا عمل۔ کبھی وہ اس
قوت کو ایک تجلی سمجھا ہے جس پر عقل کا اختیار نہیں ہوتا اور اکثر یہ تجلی انسانی روح سے بھی
ماوراء کوئی شے معلوم ہوتی ہے۔

گرد و پیش کی دنیا پر متخیلہ کا عمل درڈر تھو کا کہنا ہے کہ شاعری میں "عام
زندگی کے حالات و واقعات میں متخیلہ
کی رنگ آمیزی" ہوتی ہے۔ غالباً وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ ایسے موضوعات جو عام زندگی سے حاصل
کئے جاتے ہیں متخیلہ کی رنگ آمیزی کے سبب شعری موضوعات کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ اس
کا کہنا ہے کہ:

"شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ اشیا کو اس طرح استعمال نہ کرے جیسی وہ ہیں
بلکہ اس طرح جیسی وہ دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح نہیں جیسا کہ ان کا
حقیقی وجود ہے بلکہ اس طرح جیسے وہ احساسات اور جذبات کے سلسلے
خود کو پیش کرتی ہیں۔"

یہاں بھی درڈر تھو کسی نفسیاتی واہمہ پر زور نہیں دیتا وہ محض متخیلہ کے تخلیقی عمل کو واضح کرتا ہے۔
یہی تخلیقی عمل اسے خارجی فطرت میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ چاند دیگر مظاہر فطرت
کو نئے رنگ اور نئے زاویے عطا کرتا ہے اور انہیں نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اسی طرح
فطرت کے متبازی اعلیٰ ذہنوں کی مثلاً شاعروں کی متخیلہ ہوتی ہے جو فطرت کی طرح مظاہر اور
اشیا کی تخلیق کر سکتی ہے۔ ایسے اعلیٰ ذہن ان دیکھی دنیا کے ساتھ رابطہ قائم کر سکتے ہیں۔ انہیں آزاد
قوت الادی نصیب ہوتی ہے۔ اس طرح متخیلہ وجدان یا بالاتر عقل کے مترادف ہو جاتی ہے
جو اشیا کی اصل حقیقت اور ان کی ماہیت کا عرفان عطا کرتی ہے۔ بالآخر یہ متخیلہ عشق کے حامل
بھی ہو جاتی ہے یعنی انسان، کائنات اور خدا کا عشق۔ درڈر تھو کے نزدیک متخیلہ ایک
ایسی قوت بھی ہے جو ایسی مثالوں کو پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے جن میں آفاقی تصورات
بجیسی صورت میں والدہ ہوتے ہیں۔ اس طرح درڈر تھو کے تصورات کے مطابق متخیلہ کی
حدیں نفسیات کی سطح سے لے کر مذہبی روحانیت کی سطح تک پہنچتی ہیں۔

متخیلہ (IMAGINATION) اور متصورہ (FANCY) درڈز درتھ، کو لرنج کے
بتائے ہوئے متخیلہ اور

متصورہ کے فرق کو نہیں مانتا۔ وہ ان دونوں قوتوں کو تخلیقی قوتیں سمجھتا ہے۔ وہ لوگوں کے اس رویہ
پر متعجب ہے کہ وہ ان قوتوں کو محض یادداشت کا آلہ کار سمجھتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ متخیلہ
مختلف النوع اشیا کو ایک اکائی بخشی ہے یعنی کثرت کو وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ اس
کے ساتھ ہی وہ اسے وحدت کو کثرت میں تبدیل کرنے والی صلاحیت بھی مانتا ہے۔ گویا اس
کے نزدیک متخیلہ ترکیبی (SYNTHETIC) قوت بھی ہے اور تجزیاتی (ANALYTIC) بھی۔
مگر جب درڈز درتھ متخیلہ کی تخلیقی صلاحیت کی بات کرتا ہے تو شاید وہ اسے محض ترکیبی صلاحیت
سے زیادہ بڑی صلاحیت سمجھتا ہے۔

درڈز درتھ، کو لرنج کی متصورہ کی تعریف کو مبہم سمجھتا ہے۔ کو لرنج کے مطابق متصورہ کا
کام محض یہ ہے کہ وہ مختلف اشیا میں کوئی رابطہ دریافت کرے۔ متصورہ کے برعکس متخیلہ
کو وہ ترکیبی و تخلیقی صلاحیت سمجھتا ہے۔ درڈز درتھ کا خیال ہے کہ یہ دونوں قوتیں اشیا کو
مجتمع کرتی ہیں اور ان میں رابطے قائم کرتی ہیں۔ پس درڈز درتھ کے نزدیک متخیلہ کی طرح متصورہ
بھی تخلیقی صلاحیت ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ درڈز درتھ، کو لرنج کے قائم کیے ہوئے فرق کو یہ نظر انداز نہیں دیکھتا
کو لرنج کے نزدیک متخیلہ ترکیبی و تخلیقی صلاحیت ہے جبکہ متصورہ اشیا میں سرسری رابطہ تلاش
کرتی ہے۔ اس طرح کو لرنج فی الحقیقت ”تلازم خیال“ کی نفسیات اور ”مادرائیٹ“
کے فلسفہ میں فرق ظاہر کرتا ہے، ادویوں بین الطرز میں وہ متصورہ کو تلازماتی نفسیات اور
متخیلہ کو ماورائی فلسفہ کے ساتھ متعلق کرتا ہے۔ متخیلہ اور متصورہ میں ایک فرق درڈز درتھ بھی
بتاتا ہے اور وہ یہ کہ متصورہ محض متعین اور ٹھوس اشیا کو برستی ہے جبکہ متخیلہ کا تعلق غیر متعین اور
لامحدود اشیا سے ہوتا ہے (یہاں درڈز درتھ، کو لرنج سے متفق ہے) درڈز درتھ کی اس رجحانیت
کا ایک مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ وہ متصورہ اور متخیلہ کے عمل کے حوالے سے خوبصورت اور ارفع
میں فرق کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں متصورہ خوبصورت اشیا کی اور متخیلہ ارفع اشیا کی تخلیق کرتی
ہے۔ اس بات کا دوسرا مفہوم یہ ہو سکتا ہے کہ متخیلہ کی مثال کاری (IMAGERY) ایک سنجیدہ
عمل ہے۔ اس کے برخلاف متصورہ کی صلاحیت محض عقلی بازیگری کے مترادف ہے۔ وہ اشیا میں

رابطے تو ضرور تلاش کرتی ہے، مگر غیر متعین اور لامحدود تخیل کی طور پر نہیں برت سکتی۔ متخیلہ اور متصورہ کا یہ فرق سترہویں اور اٹھارویں صدی کی انگریزی شاعری کو مسترد کر دیتا ہے۔

انسانی رابطے ارسطو مختلف اقسام کی شاعری کی مخصوص سرتوں کا ذکر کرتا ہے مگر وہ درڈزور تھو کی طرح یہ نہیں کہتا کہ:

شاعر چارہ دانگ عالم میں انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔ گویا ارسطو درڈزور تھو کی طرح مسرت کو، کامنات کا اخلاقی اصول نہیں سمجھتا۔ سڈنی اور درڈزور تھو دونوں شاعری کے جذباتی تاثر میں یقین رکھتے ہیں مگر سڈنی کے خیال میں شاعر ایک ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جو عام قارئین کے لیے قابل تقلید ہوتی ہے۔ درڈزور تھو کا نظریہ یہ ہے کہ شاعر انسان کی بنیادی اور فطری عظمت کو خراج تحسین پیش کرتا ہے۔

درڈزور تھو اپنے نظریات کے اعتبار سے ڈرائیڈن اور جانسن سے بھی مختلف ہے۔ ڈرائیڈن اور جانسن کے نزدیک شاعر انسانی فطرت یا ”عمومی انسانی فطرت“ کی ہوبہو عکاسی سے مسرت قرار دیا کرتا ہے۔ درڈزور تھو نہ تو سڈنی کی طرح شاعری بنائی ہوئی پاکیزہ دنیا کی بات کرتا ہے اور نہ ڈرائیڈن کی طرح نفسیاتی مشاہدات کی۔ نہ ہی وہ صفائی زبان و بیان کو مسرت کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ وہ تو یہ کہتا ہے کہ انسانی ذہن اور فطرت کے عمل کی بنیادی ہم آہنگی کو ٹھوس حیاتی سطح پر پیش کرنے کی صلاحیت شاعری میں مسرت کا باعث ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ:

۱۔ انسانی ذہن اور فطرت میں بنیادی ہم آہنگی کے باعث، انسان کا ذہن فطرت کے حسین مرقعوں اور دلچسپ خواص کا اعلیٰ ترین دار ہوتا ہے۔

۲۔ سائنس کے برخلاف شعری اظہار جذباتی ہوتا ہے۔

۳۔ شاعرانہ صداقت جذبہ کی مدد سے انسان کے دل میں چلتی جاگتی صورت میں اتر جاتی ہے۔

۴۔ شاعری تمام علوم کی جان اور ان کا جیہ ہے۔

۵۔ شاعر انسانی فطرت کا محافظ ہے اور ہر سمت انسانی رابطوں اور محبت کو پھیلاتا ہے۔

۶۔ شاعر عظیم انسانی مملکت کو جذبہ اور علم سے منظم کرتا ہے۔

یوں درڈزور تھو کے نزدیک شاعری تمام انسانوں کو آپس میں اور انہیں فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کے عمل سے مسرت بخشی ہے۔ بشرط یہ کہ اس کا موضوع انسان اور فطرت کی ہم آہنگی اور اس کا اظہار حیاتی اور ٹھوس ہو۔ اس طرح درڈزور تھو کے نزدیک سائنسدان کی ایجادات اور اس

کی دریافتوں کو بنیادی انسانی اور فطری اقدار کے ساتھ مربوط کرنا بھی شاعر کا کام ہے۔ یوں انسانی
الفاظ اور محبت کو پھیلانے کا کام مسرت بخش ہوتا ہے۔

درڈز دور تھو کا کہنا ہے کہ شاعر بحیثیت انسان انسانوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ ڈرائیڈن
اور جانسن اس بات سے متفق ہو سکتے تھے مگر وہ درڈز دور تھو کے فطری انسان کے تصور سے متفق
نہ ہوتے۔ درڈز دور تھو سترہویں اور اٹھارویں صدی کی ناقدوں کی طرح درس کا لفظ استعمال نہیں
کرتا گو اس کے یہاں مسرت ایک اخلاقی اصول بن جاتی ہے۔ اسے کائنات اور انسان دونوں
میں مسرت کا اصول کا فرما نظر آتا ہے گو اس کی سطح اخلاقی ہے۔ اسی طرح شاعری میں کسی واقعاتی
حقیقت کا ٹھوس اور حیاتی اظہار مسرت کا باعث بنتا ہے اور اس مسرت کی اخلاقی اثر کائناتی
حیثیت ہوتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ چونکہ جذبہ علم کے حصول کا ذریعہ ہے اس لیے شاعری
جذبہ کو فروغ دے کر انسان کی تذلیل نہیں کرتی۔ جذبات احساسات اور مسرت انسان کے
لیے مضر نہیں بلکہ مفید ہیں۔ اس لیے کہ وہ علم کے حصول کا ذریعہ ہیں اور محبت کرنا سکھاتے
ہیں۔ اس طرح درڈز دور تھو کے نظریات افلاطون کے اعتراضات کا افلاطونی زبان میں بھرپور جواب
ہیں۔

کولرج

جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں اٹھارویں صدی میں مادی فلسفہ، میکانکی سائنس اور تجربی نفسیات سے پیدا شدہ طرز احساس اور عقلیت پرستی کے خلاف رد عمل اسی صدی میں شروع ہو گیا تھا۔ انیسویں صدی نے عقل سے برتر انسانی قوتوں کا سراغ لگایا اور گرد و پیش کی مادی حقیقت سے ماورایہ تر حقیقت کا اعتراف کیا۔ درذد دور تھو نے کائنات اور انسانی ذہن دونوں میں ہم آہنگی اور تخلیقی صلاحیتوں کا پتہ چلایا اور کولرج نے زیادہ دقیق پیمانہ پر شعری تخلیق کے مسائل کی تفتیش کی اور تنقید کو ایک بار پھر فلسفیانہ دلائل سے روشناس کیا۔

کولرج تنقید کو ادب کی تخلیق سے متعلق استدلال اور محاکمہ کی سائنس تصور کرتا ہے اس لیے اس کے نظام فکر میں طریقی کار (METHOD) کو بہت زیادہ اہمیت ہے۔ اس کا خیال ہے کہ طریقی کار مختلف اشیا کو ایک وحدت میں پروتا ہے اور انسانی ذہن کے مختلف تاثرات و تصورات کو ایک ”مکمل“ کی صورت میں ڈھالتا ہے اس کے متعلق وہ ایک مبالغہ آمیز بیان یوں دیتا ہے:

”شاعری کا سارا سحر اس کا تمام حسن، اس کی تمام قوت اس فلسفیانہ اہمیت

میں ہے جسے ہم طریقی کار کہتے ہیں۔“

وہ یہ بھی کہا کرتا تھا کہ مجھ میں اشیا کو مکمل طور پر دیکھنے کی بیماری ہے اس سلسلے میں اس کا خیال ہے کہ:

۱۔ ”وحدت کا حصول عقل انسانی کا مقصد و مقصد ہے۔“

۲۔ ”انسانی خیالات و احساسات کا بنیادی مقصد وحدت کا حصول ہے۔“

پس کولرج کے نزدیک چونکہ تنقید ”استدلال و محاکمہ کی سائنس“ ہے اس لیے ”طریقی کار“

کی حامل ہے اور چونکہ ”طریق کار“ حصول وحدت کا متلاشی ہوتا ہے اس لیے وہ قوت متخیلہ کے مترادف ہے۔ طریق کار فن ہے اور متخیلہ فطری صلاحیت، پس کو لرج فن اور فطری صلاحیت یا طریق کار اور متخیلہ کے تضاد کو حل کر کے ایک وحدت میں ضم کر دیتا ہے۔ کو لرج کا تقاضہ ہے کہ طریق کار کی بنیاد انسانی فطرت پر مبنی چاہیے گویا انسانی ذہن کے تجزیے سے ہی طریق کار وضع کیا جاسکتا ہے۔ کو لرج اس تجزیے سے بنیاد کی تلاش میں نفسیات اور فلسفہ علم (EPISTEMOLOGY) کے درمیان مسئلہ لانظر آتا ہے۔ اس کی یہ کشمکش دود و استوں کا نتیجہ ہے پہلی روایت انگریزی تحریکی نفسیات کی ہے اور دوسری جرمن مادرائی فلسفہ کی۔ تحریکی نفسیات کے مطابق انسانی ذہن خارجی دنیا سے تاثرات قبول کرتا رہتا ہے اور تلامذہ خیال کے تقاضوں کے مطابق وہ تاثرات مختلف ترکیبوں کی صورت میں معرض اظہار میں آتے ہیں۔ مادرائی فلسفہ انسانی ذہن کی انفعالی طور پر تاثرات قبول کرنے اور معرض اظہار میں لانے کا ذریعہ نہیں سمجھتا۔ وہ اسے اعلیٰ پیمانے کی تخلیقی صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس فلسفہ کے مطابق خارجی فطرت کی انسانی عقل و شعور کے ساتھ کامل یکسانیت ہے۔ انسانی وجود علم اند صداقت کے مترادف ہے۔ فن انسان اور فطرت کے مابین ثالث کی حیثیت رکھتا ہے یعنی وہ انسانی خواص کو فطرت کے خواص کے ساتھ ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ ابتدا میں کو لرج نے یہ خیال ظاہر کیا کہ وہ شعور کی مسرت بخش صلاحیت کے مطابق اس کی قدر متعین کرتا ہے۔ بالی گرافیا لٹریریا (BIOGRAPHIA LITERARIA) میں شاعری کی تعریف کے ضمن میں وہ قاری پر شعور کے نفسیاتی اثر کی بات کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر:

”پوری روح انسانی میں تحریک کا باعث بنتا ہے، اس طرح روح انسانی کی ساری صلاحیتیں اپنی متعلقہ قدیم و منزلت کے اعتبار سے ایک دوسرے کے تابع ہو جاتی ہیں۔“

اس قسم کے نفسیاتی محاکموں کو کو لرج نے تفصیل کے ساتھ کبھی پیش نہیں کیا۔ تاہم اس نے روح انسانی کی صلاحیتوں کو جو اس سے لے کر عقل تک مختلف درجات میں ترتیب ضرور دیا اور ساتھ ہی متخیلہ اور متصورہ کے فرق کو واضح کر کے انہیں معیار قدیم بنایا۔ کو لرج نے جرمن فلسفی شلنگ (SCHELLING) سے تصورات مستعار لیے اور فلسفہ علم

کی بنیاد پر فاعل اور مفعول (انسانی ذہن اور خارجی فطرت) کی یکسانیت کو ثابت کیا۔ وہ قوت متخیلہ کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے: اولین متخیلہ (PRIMARY IMAGINATION) اور ثانی متخیلہ (SECONDARY IMAGINATION)۔ اولین متخیلہ انسانی ذہن کی وہ قوت ہے جس کے ذریعہ وہ حیاتی ادراک حاصل کرتا ہے۔ یہ قوت لاشعوری ہے۔ ثانی متخیلہ اولین متخیلہ کے ساتھ متعلق ہوتے ہوئے بھی شعوری قوت ارادی سے ہم آہنگ ہے۔ یہ قوت اولین متخیلہ کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو نئے مرکبات میں پیش کر کے نئی تخلیقات کا موجب بنتی ہے۔

جمالیتی مسائل کو لرج بالعموم فن کے مسائل سے درگزر کر کے حن کے مسئلے پر بحث کرتا ہے، اور حن کو صداقت کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ حن:

”صداقت کا خط تصوریری ہے“

اس کی نظر میں حن، صداقت اور احساس یعنی دماغ اور دل کے مابین ثالث کی حیثیت رکھتا ہے اور انسانی روح اور روح فطرت کے خاموش راز دنیا کی تصویر ہوتا ہے۔ وہ جرمن فلسفی شیلر (SCHILLER) سے اتفاق کرتے ہوئے زندگی اور ہدیت کے اتحاد میں حن کا جوہر دیکھتا ہے۔ کو لرج کبھی کبھی حن کے لیے نوافلاطینی اصطلاحات مثلاً حن ماورائے محسوسات یا خوبی اور پاکیزگی کے حن کی بات بھی کرتا ہے۔ اکثر اوقات وہ مستقر بین کے نظریہ کو اذن کو دہراتے ہیں، ”کثرت میں وحدت“ کو حن سمجھتا ہے۔ کانسٹ کے نظریہ حن سے اتفاق کرتے ہوئے وہ حن کو فوری مسرت (IMMEDIATE PLEASURE) کے ابلغ کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ کانسٹ کی جس اصطلاح کا ترجمہ کو لرج نے ”فوری مسرت“ کیا ہے اس کے مفہوم اور ہیں۔ کانسٹ کی اصطلاح کا مطلب یہ ہے کہ جمالیاتی مسرت کے حصول میں ہمارے اور معروض حن کے درمیان کوئی اور شے (ذاتی دلچسپی یا افادہ) حائل نہیں ہونا چاہیے۔

احساس ترفع (SUBLIMITY) کو لرج احساس ترفع کو داخلی احساس تصور کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اشیائے محسوس

(OBJECTS OF SENSE) اپنے طور پر ترفع کی حامل نہیں ہوتیں۔ ان میں ترفع کی

کیفیت محض اس وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ کسی خیال کی علامت بن جائیں۔ مثال کے طور پر دائرہ اپنے طور پر خود بصورت چیز ہوتا ہے مگر اس میں ترفع اس وقت پیدا ہوگا جب وہ ہمیں ابدیت کی یاد دلائے۔ ایک اور جگہ ترفع کے متعلق خیال ظاہر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے :

”ترفع نہ تو ”کل“ میں ہوتا ہے اور نہ اجزا میں بلکہ وہ تو نام ہے اس وحدت کا جو لامحدود دے کنار ہوا اور جو وحدت کلی ہو یعنی ایک —
”مجموعی تکمیل“ (TOTAL COMPLETENESS)

جرمن ماورائی فلسفہ کے زیر اثر کولرج ترفع و ابدیت میں ایک گہرا ربط تلاش کر لیتا ہے۔ وہ یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ یونانی ادب محدود ہے اور مسیحی و رومانوی ادب لامحدود کے حصول کی کوشش کرتا ہے۔ اس خیال کے تحت وہ یونانی ادب میں ترفع کی خصوصیت سے منکر ہے البتہ انجیل مقدس اور ملٹن سے ایسے اقتباسات پیش کرتا ہے جو ترفع کے حامل ہیں۔

ذوق سلیم (TASTE) ذوق سلیم کے بارے میں کولرج کا خیال یہ ہے کہ وہ محض مسرت و غم کے احساس کا نام نہیں ہے بلکہ وہ ”معروضی

اشیا کے عقلی ادراک کا حامل بھی ہوتا ہے“ یہ ادراک مسرت و غم کے احساس کے ساتھ شامل ہو کر ذوق سلیم کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ذوق کی تربیت کے سلسلے میں وہ اسٹارڈس صدی کے تصورات سے متفق نظر آتا ہے۔ کولرج رینولڈس (REYNOLDS) کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے کہ عظیم شاہکاروں، قواعد کے اصولوں اور منطق و نفسیات کے مطالعے سے ذوق سلیم کی تربیت ممکن ہے بشرطیکہ یہ مطالعہ اور علم عادت ثانیہ بن جائے۔ بسا اوقات وہ ذوق سلیم کو عقل و جہ اس کے مابین ایک درمیانی صلاحیت تصور کرتا ہے یہی خیال وہ قوت متخیلہ کے بارے میں بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح ذوق سلیم کا عمل متخیلہ کے عمل کے مترادف ہو جاتا ہے اس کے خیال میں ذوق سلیم حسی تمثالوں کو خیال کی رفعت بخشتا ہے اور فکری تصورات کو تجسیم کی حقیقی صورت میں پیش کرتا ہے۔ کولرج کی رائے میں ذوق سلیم کے قوانین ہمہ گیر نہیں ہوتے گوہاری خواہش یہی ہوتی ہے کہ دوسرے لوگ بھی ہماری ہی طرح سوچیں اور محسوس کریں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شخص دو سروں کے لیے ذوق کے قوانین مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کانٹ کی طرح کولرج بھی ذوق کے حاکموں اور اخلاقیات کے محاکموں میں تمیز کرتا ہے۔

ذوق کے سلسلے میں ہر شخص اپنے ذوق کے مطابق محاکے دیتا ہے اور دوسروں سے یہ خواہش کرتا ہے کہ وہ اس کے محاکموں کو تسلیم کریں۔ لیکن اخلاقیات کے محاکے اور قوانین لازمی ہوتے ہیں جنہیں ہر آدمی کی صوابدید پر نہیں چھوڑا جاسکتا انہیں تسلیم کرتا ہر شخص کا فرض ہوتا ہے۔

جمالیات کے متعلق اس قسم کے چند تصورات کو لرج کے یہاں کسی عمیق جمالیاتی فکر کا سراغ نہیں دیتے۔ شاعری کے بارے میں اس کے نظریات زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اس سلسلے میں کو لرج نے ایک نظام فکر مرتب کیا اور اس کے حوالے سے شاعر اور اس کی صلاحیتوں کے بارے میں، فن پارے کے بارے میں اور قاری پر شعر کے تاثر کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس کے نظریات تین مختلف نوعیتوں کے سوالات کا جواب دیتے ہیں:

۱۔ شاعر کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے اور اس کی ماہیت کیا ہے؟

۲۔ فن پارے کی قدر کس طرح متعین ہوتی ہے؟

۳۔ قاری پر شعر کا کیا تاثر ہوتا ہے؟

کو لرج کے نظام فکر میں اخلاقیات ایک دوسرے میں ہر جلتے ہیں گویا یہ ایک قسم کی جدلیاتی منطق ہے جس میں ہر عنصر اپنی ضد کے ساتھ مل کر ایک نئی ترکیب کو جنم دیتا ہے۔

شاعر اور اس کی صلاحیتیں کو لرج شاعر کے لیے بے پناہ صلاحیتوں کا حامل

ہونا ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی

عظیم شاعر میں، جو اس، جذبات، قوت ارادی، اعلیٰ فہم، متصورہ اور تخیلہ سمیٹا ہوا چاہیے

اس کا یہ بھی تقاضا ہے کہ شاعر کو اعلیٰ کردار کا حامل ہونا چاہیے اور نہ ظاہر نہ سہمی بہ باطن اسے

فلسفی بھی ہونا چاہیے۔ کو لرج کے نزدیک بڑا شاعر غمگین ہی احساسات کا حامل ہوتا ہے۔ وہ

شخص جو احساس عیودیت سے محروم ہو عظیم شاعر نہیں ہو سکتا۔ وہ شاعر سے یہ بھی چاہتا

ہے کہ وہ سائنسی علوم سے مکافقہ آگاہ ہو۔

کو لرج اختراعی ذہن (GENIUS) کو معروضی و غیر ذاتی (IMPERSONAL) سمجھتا

ہے جو ساری کائنات کو خود میں سمیٹ لینے کی کوشش کرتا ہے۔ لہذا شاعر میں کسی داخلی

تعلق اور ذاتی دلچسپی یا غرض کی بنا پر اشتغال جذبات نہیں ہوتا۔ کو لرج کہتا ہے کہ:

”اختراعی ذہن رکھنے کے معنی یہ ہیں کہ انسان کائنات میں رہتے ہوئے

کسی مخصوص ذات سے سروکار نہیں رکھتا۔ وہ تو اس شے کو دیکھتا ہے جو
تمام مخلوق کے چہروں سے، جانوروں، پودوں اور پھولوں سے، سطح آب
در سطح ریگ سے منعکس ہوتی ہے۔“

کوہنہ، شیکسپیر کی ابتدائی نظموں میں اختراعی ذہن کی کار فرمائی اس لیے دیکھتا ہے کہ ان میں
”ایسے موضوعات کا انتخاب ہے جو شاعر کے نجی حالات اور اس کی ذاتی زندگی سے بالکل
علیحدہ ہیں۔“ گویا شیکسپیر جن احساسات کی تصویر کشی و تجزیہ کرتا ہے اُن میں اس کے اپنے
احساسات شامل نہیں ہوتے۔

کوہنہ عظیم شاعر کو فلسفی، غیر ذاتی شاہد (IMPERSONAL OBSERVER)
اور یا شعور فن کار ماننے کے ساتھ اسے ایک مکمل انسان بھی تصور کرتا ہے اور اس لیے اس کے
لا شعوری عمل کا بھی قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”لا شعوری عمل میں بھی ذہنی اختراع کار فرما ہوتی ہے۔ یوں کہیے کہ لا شعور
اختراعی ذہن کی ایک اختراعی قوت ہے۔“

گویا کوہنہ کے نزدیک شاعر شعوری و لا شعوری دونوں قوتوں سے کام لیتا ہے۔ وہ شاعر کو
شدید احساسات کا حامل بھی قرار دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعر ”غیر معمولی حالت
اضطراب“ میں شعور کرتا ہے۔ یہی نہیں وہ شاعر کی بنیادی معصومیت کا بھی قائل ہے۔ وہ
کہتا ہے کہ ”شاعر وہ ہے جو بچپن کی سادگی کو بلوغت کی قوتوں سے وابستہ کرتا ہے۔“ اس
طرح کوہنہ کے نزدیک شاعر مجموعہ تضاد ہوتا ہے۔ وہ فلسفی بھی ہوتا ہے اور بچہ بھی۔ اس
کا عمل شعوری بھی ہوتا ہے اور لا شعوری بھی۔ وہ فن کار بھی ہوتا ہے اور جذباتی بھی۔ کوہنہ خود
کو غیر معمولی عقل اور غیر معمولی جذبات کی وحدت تصور کرتا تھا اور وہ در در تھو کے بارے
میں بھی اس کا خیال یہ تھا کہ اس میں فلسفی اور جذباتی انسان دونوں یکجا ہیں۔

قوت متخیلہ (IMAGINATION) کوہنہ کے نزدیک کی امتیازی خصوصیت اس
کی متخیلہ ہوتی ہے جو ایک تخلیقی قوت ہے۔ یہ

قوت اپنے بنیادی اور اولین اظہار میں ترکیبی ہوتی ہے مگر یہ اشیائیں امتیازات بھی قائم کرتی ہے
اس طرح کوہنہ متخیلہ کو ترکیبی اور تجزیاتی دونوں صلاحیتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک
اولین متخیلہ گرد و پیش کے بے معنی حسی تاثرات کو مفہیم عطا کرتی ہے اور اس طرح انتشار سے

ایک عالم تخلیق کرتی ہے۔ ثانوی متخیلہ اسی قوت کا شعوری پرتو ہے، مگر وہ شعوری قوت ہوتے ہوئے بھی اولین متخیلہ سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہوتی۔ کولرج کا خیال ہے کہ متخیلہ اشیا کو باہم مربوط کرتی ہے اور سارے تضادات پر حاوی ہوتی ہے۔ یہ وہ قوت ہے جو ذات کو غیر ذات میں تبدیل کر دیتی ہے:-

”ہر شے میں تبدیل ہو جانا، پھر بھی اپنی حقیقت کو برقرار رکھنا، دریا، شیر اور شعلے میں خدا کے وجود کا احساس دلانا۔۔۔ یہ متخیلہ کا کام ہے۔“

متخیلہ، عقل اور جذبے کے درمیان ثالث کی حیثیت رکھتی ہے۔ بقول کولرج یہ قوت امکان کو حقیقت میں اور جوہر کو وجود میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ کولرج شاعر کی قوت اختراع کو متخیلہ کے مترادف سمجھتا ہے۔ وہ متخیلہ اور قوت اختراع کو مقصورہ اور قوت استعداد سے برتر قوتیں قرار دیتا ہے۔ یہ آپس میں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں۔ اختراع کو استعداد کی اور متخیلہ کو مقصورہ کی ضرورت ہوتی ہے تاہم اختراع اور متخیلہ کی قوتیں استعداد اور مقصورہ کی قوتوں سے قدری طور پر مختلف ہوتی ہیں۔ قوت اختراع اور متخیلہ کا کام تضادات کو حل کرنا اور مختلف النوع اشیا کو ایک وحدت میں سمونا ہے۔ اس کے برخلاف استعداد اور مقصورہ، اشیا کو محض یکجا کر دینے پر اکتفا کرتی ہیں۔ اختراع فطری اور استعداد اکتسابی شے ہوتی ہے۔ کولرج کے ان تصورات کے متعلق ایک بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اس کے یہاں قوت اختراع اور متخیلہ کا تصور مادرائی فلسفے سے آیا اور مقصورہ اور استعداد کا تصور تحریری و ملازماتی نفسیات کے حوالے سے۔

کولرج کا خیال ہے کہ متخیلہ مندرجہ ذیل تضادات کو حل کر کے ایک ترکیب میں ڈھال دیتی ہے:

۱۔ یکسانیت اور امتیاز کا تضاد، جس کے باعث قاری معروض تقلید کی شناخت کر لیتا ہے۔

۲۔ عمومی اور خصوصی کا تضاد، جس کے سبب کوئی خاص شے کسی ”عمومی خیال“ کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے۔

۳۔ خیال (IDEA) اور تمثال (IMAGE) کا تضاد، کہ اس طرح کسی ٹھوس تمثال کے ذریعے کسی خیال کا اظہار ہوتا ہے۔

۴۔ مانوس اور حیران کن کا تضاد، کہ یوں شاعری میں مانوس عنصر کی شناخت اور حیران کن عنصر کی تازگی، دونوں ہی مسرت انگیز ہوتے ہیں۔

۵۔ معمول سے زیادہ جذبہ اور معمول سے زیادہ تنظیم کا تضاد، جس کے باعث تخلیقی قوت ایک خاص ہیئت اختیار کرتی ہے۔

۶۔ فطری اور مصنوعی کا تضاد، جس کے سبب فطرت فن سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔
مگر کولرج کا خیال ہے کہ اس کے باوجود متخیلہ فن کو فطرت کے اندر اسلوب کو سواد کے تالیف رکھتی ہے۔

کولرج کا کہنا ہے کہ یہ شعور شاعری کا جسم ہے، مقصورہ اس کا لباس ہے۔ تحریک اس کی زندگی ہے اور متخیلہ اس کی روح ہے جو ان سب اجزاء کی ترکیب سے دلکش وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔

شاعری اور شاعر بالعموم کولرج شاعر اور شاعری میں تمیز کرنے کو تیار نہیں ہے اس کا خیال شاید یہ ہے کہ اگر وہ شاعر کے شعری عمل کی وضاحت

کر دے تو شاعری کی تعریف بھی اس میں شامل ہوگی۔ اس کا کہنا ہے کہ ”نظم کی عیسیٰ و امتیازی خصوصیت شعری اختراع سے وجود پاتی ہے۔“ گویا شاعری کی یہی تعریف اس وقت ممکن ہے جب کہ یہ بتایا جائے کہ شعری امتیازی خصوصیت شعری اختراع کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اختراعی قوت نظم کے جذبات و خیالات کو بہار ادا کرتی ہے۔ وہ ان میں ترمیم بھی کرتی ہے جس میں شاعری شعوری کوشش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود اکثر کولرج ماہیت شعر کو شاعر سے علیحدہ بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

جرمن فلسفیوں کی طرح کولرج شاعری کی اصطلاح کو تمام فنون پر منطبق کرتا ہے اور اکثر زندگی کی ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کو شاعری گردانتا ہے۔ وہ مارٹن لوتھر کو عظیم شاعر کا درجہ دیتا ہے کہ اس کے اعمال و افعال شاعری کا درجہ رکھتے تھے گو وہ خود شعر نہیں کہتا تھا۔ وہ موسیقی کو کانوں کی شاعری اور مصوری کو آنکھوں کی شاعری کہتا ہے اور تمام فنون کو گونگی شاعری کا لقب دیتا ہے۔ گو کولرج نے شاعری اور دیگر فنون میں

یکسانیت کی تلاش نہیں کی تاہم جرمن فلسفیوں کے نتیجے میں وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ یونان کی کلاسیکی شاعری یونانی عبادت گاہوں کے محافل ہے جب کہ رومانوی شاعری گاتھ

فن تعمیر کے مانند ہے۔ کولرج کا کہنا ہے کہ جدید روانوی شاعری اور مصوری پس منظر میں تعامل پیش کرتی ہے جب کہ نشاۃ ثانیہ کے مہم کی شاعری اور مصوری پوری وحدت کے حسن اور آہنگ کی عکاسی کرتی ہے۔ اس کی اس قسم کی آرا سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ تمام فنون کے ربط اور ان میں مضمر طرز احساس کی یکسانیت کا قائل ہے مگر اس نے ان کے آپس کے رشتوں اور امتیازات پر تفصیلاً کوئی بحث نہیں کی ہے۔

کولرج شاعری کو بولنے والی زبان کا فن کہتا ہے۔ وہ شاعری کو اس کے مقصد اور عمل کی مناسبت سے سائنس اور اخلاقیات سے ممیز کرتا ہے۔ وہ شاعری کا مقصد مسرت کی فراہمی قرار دیتا ہے۔ یہ مسرت فوری ہوتی ہے یعنی یہ کہ اس میں کوئی افادی یا عملی پہلو شامل نہیں ہوتا۔ شاعر کو مسرت کے حصول کو ہی پیش نظر رکھنا چاہیے۔ اسے خوبی اور افادے پر براہ راست نظر نہیں رکھنی چاہیے۔ شاعر محض مسرت کے ذریعے ہی خوبی یا افادے کو منتہیٰ نظر بنا سکتا ہے۔ مسرت کے عنصر پر زور دینے کے باوجود ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کولرج اخلاقی تعصبات سے چھٹکارا نہیں پاسکتا ہے۔ اس کے یہاں مسرت بالآخر خوبی یا افادے کے حصول کا ذریعہ بن جاتی ہے

شاعری، جذبات، اور شعری زبان کولرج کے نزدیک شاعری میں جذبہ لازمی ہے۔ بھرپور جذبہ محاسن کلام

کے لیے بھی ضروری ہے۔ کولرج صنائع بدائع کو جذبہ کی تخلیق سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ”شدید جذبہ کی زبان عام بول چال کی زبان سے زیادہ با وزن ہوتی ہے۔“ اوزان و بحر خود جذبہ کی تخلیق ہوتے ہیں۔ کولرج کا خیال ہے کہ زندگی کی بڑھتی ہوئی یکسانیت کے باعث شدید جذبات اور شدت بیان میں کمی ہوتی جاتی ہے۔ وہ ورڈز ورتھ کے اس خیال کی تائید کرتا ہے کہ اٹھارویں صدی کی شعری زبان جذبات کی فطری زبان کی سطح سے گزر کر محض صنعت کاری اور صنعت کاری کی پرستش زبان بن گئی تھی۔ یہ بات الگ ہے کہ وہ ورڈز ورتھ کے اس نظریے کو رد کرتا ہے کہ دیہاتیوں کی زندگی مثالی زندگی ہوتی ہے۔ اس کے باوجود جب کولرج خود زبان کے ارتقا کا اپنا نظریہ پیش کرتا ہے تو وہ بھی اسی قسم کی بات کرتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ ہر زبان میں ہر لفظ جذبہ کی تخلیق ہے اور اسی لیے پرانی زبانیں شاعری کے لیے زیادہ موثر ہوتی ہیں۔ کولرج کی اس بات میں تضاد نظر آتا ہے کہ وہ شعری زبان کے بارے میں توجہ دہانی نظریہ پیش

کرتا ہے مگر شاعر سے غیر ذاتی اور معروضی شاہدے کی توقع رکھتا ہے۔ شاید کو لرج شعری جذبہ کو عام جذبے سے ممیز کرتا ہے اور جذبہ کو شعر کے لیے بنیادی لفظ قرار دیتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ یہ کہنا چاہتا ہو کہ جذبے کے شدید اظہار کی صورت میں انفرادیت ختم ہو جاتی ہے۔
شاعری، نظم اور نثر کو لرج شاعری کو محض نظم گوئی سے ممیز کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ وزن کے بغیر بھی عظیم ترین شاعری ممکن ہے مثلاً

افلاطون کے مکالمے یا انجیل مقدس۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ کیا چیز ہے جو نثری شاعری کو عالم نثر سے ممیز کرتی ہے۔ اس سلسلے میں کو لرج وضاحت سے کوئی بات نہیں کرتا۔ اس کا خیال ہے کہ محض قوت ایجاد و اختراع کسی ادب پارے کو شاعری کے حدود میں لانے کے لیے کافی نہیں۔ ”اگر ایسا ہوتا تو سرفٹ کی (GULLIV RSE TRAVELS) بھی شاعری ہوتی۔۔۔۔۔۔ ہم ناولوں اور دیگر افسانوی ادب پاروں کو شاعری نہیں کہتے۔“
 بہر حال کو لرج وضاحت سے اس مسئلہ پر گفتگو نہیں کرتا، حالانکہ وہ آسانی سے یہ بات کہہ سکتا تھا کہ ہر تخیلاتی ادب شاعری ہے البتہ کم تر مفہوم میں شاعری دیگر ادب پاروں سے محض وزن اور بحر کے حوالے سے ہی ممیز ہو سکتی ہے۔ زبان کی ترتیب کے اعتبار سے کو لرج شاعری اور نثر کے فرق کو اس طرح واضح کرتا ہے :-

”نثر میں الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں اور شاعری میں بہترین

الفاظ بہترین ترتیب میں پیش کیے جاتے ہیں۔“

الفاظ کی ترتیب مختلف یوں ہوتی ہے کہ شاعری کا مقصد کچھ اور ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی نظم کا مقصد محض یادداشت کی مدد کرنا ہو جیسے کسی حکیم کا نسخہ۔ وزن اور توانی کے باعث ایسی نظم بھی مسرت بخش ہو سکتی ہے گو یہ مسرت اعلیٰ قسم کی نہ ہو۔ لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ گو ایسی نظموں میں وزن اور قافیہ موجود ہوتا ہے مگر وہ محض ادھر سے ٹھونس جاتا ہے اور وہ نظم کے مواد کے بطن سے پیدا نہیں ہوتا۔

شاعری اور نثر میں ایک فرق ان کے مختلف مقاصد کے باعث بھی ہوتا ہے۔ الفاظ کے استعمال کا فوری مقصد یا تو صداقت کا ابلاغ ہو گا یا مسرت کا ابلاغ۔ صداقت کا ابلاغ بھی مسرت بخش ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر ایسی مسرت جو کسی سائنس یا تاریخ کی کتاب سے حاصل ہو سکتی ہے۔ کو لرج کا خیال یہ ہے کہ ہمیں فوری مقصد اور آخری مقصد میں تمیز

کرنا چاہیے۔ شاعری کا فوری مقصد مسرت بہم پہنچانا ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا افسانے یا نثری داستانیں شاعری کی ذیل میں رکھی جاسکتی ہیں؟ کیا وزن اور قوافی کے استعمال سے وہ شعر کہلانے کی مستحق ہوں گی؟ کو لرج کا جواب یہ ہو گا کہ کسی فن پارے سے، یا اس کے کسی عنصر سے اس وقت تک مسرت حاصل نہیں ہو سکتی جب تک کہ اس کے تمام عناصر اس فن پارے کا نامیاتی جز نہ ہوں یعنی جب تک وہ اس فن پارے کے مواد کے لطن سے نہ پیدا ہوئے ہوں۔ انہیں اس فن پارے کی داخلی کیفیات سے نامیاتی طور پر وابستہ ہونا چاہیے۔ وزن اور قوافی کو اوپر سے شامل کر دینا محض خارجی تزئین کے مترادف ہو گا۔ اس کا مطلب یہ ہو گا کہ ہم اس کے مختلف اجزاء کی تحسین کریں تو اس سے پورے فن پارے کی تحسین فطری طور پر ابھرے اور اس طرح مکمل فن پارے کی ساخت کا شعور پیدا ہو۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کو لرج کی رائے میں شاعری کا فوری مقصد مسرت بخشنا ہے۔ یہ مسرت پورے فن پارے کی اور ساتھ ہی تمام اجزاء کی مسرت ہوتی ہے۔ مختلف اجزاء کی مسرت آپس میں اور پھر پوری وحدت کی مسرت کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اس طرح ہم شاعری اور دیگر اصناف ادب میں فرق کر سکتے ہیں۔ جہاں تک قافیہ اور وزن کا تعلق ہے تو کو لرج کے بقول انہیں بھی پوری نظم اور اس کے تمام اجزاء کے ساتھ نامیاتی طور پر متعلق ہونا چاہیے۔

جدید ناقدوں نے کو لرج کے ان خیالات سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ سبیت اور مواد ایک ہی چیز کے دو رخ ہوتے ہیں تاہم ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس سلسلے میں اس کے خیالات زیادہ عمیق ہیں۔ وہ شاعری اور نظم میں فرق بتاتے ہوئے یہ کہتا ہے:

”طویل نظم نہ تو پوری کی پوری شاعری ہو سکتی ہے اور نہ ہونی چاہیے۔“

کو لرج کے نزدیک نظم کے مقابلے میں شاعری کا دائرہ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری ایک ایسا عمل ہے جسے معبود، فلسفی اور سائنس دان سبھی اختیار کر سکتے ہیں اور اُسے با وزن زبان کے دائرے میں محدود نہیں کیا جاسکتا، نہ ہی اُسے زبان کے دائرے میں محدود کیا جاسکتا ہے۔ اس وسیع تر مفہوم میں شاعری پوری انسانی روح کے لیے تحریک کا باعث بنتی ہے۔ اس طرح کہ انسانی روح کی ہر صلاحیت اپنی اپنی حیثیت کے مطابق اپنا کام سرانجام دینے لگتی ہے۔ یہ اس وقت ہوتا ہے جب ثانوی تخیل اپنا کام کرتی ہے۔ ثانوی تخیل کے عمل کو سمجھ کر ہی اس وسیع مفہوم میں شاعری کی ماہیت کو سمجھا جاسکتا ہے۔ ثانوی تخیل کی ترکیبی قوت مختلف

تعدادات کو حل کر کے ایک نئی وحدت کی تخلیق کرتی ہے۔ یہی قوت شاعری کے کم تر مفہوم میں بھی یعنی نظم میں بھی کار فرما ہوتی ہے مگر اس کا مقصد مسرت کا ابلاغ ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ نظم شاعری بھی ہوتی ہے اس لیے مسرت کا ابلاغ اس کا مقصد تو ضرور ہوتا ہے مگر صرف یہی مقصد نہیں ہوتا۔ شاعری کے وسیع تر مفہوم میں نظم ثانوی متخیلہ کی ترکیبی قوت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ قوت تمام انسانی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتی ہے اور یہ شاعری کا اہم مقصد ہے۔

پس کو لرج کی رائے میں نظم ایک وحدت ہوتی ہے جس کے اجزاء اپنے طور پر بھی مسرت بخش ہوتے ہیں اور مل جل کر پوری وحدت کی مسرت کا ذریعہ بھی بنتے ہیں۔ وزن اور قافیہ محض تزئین شعر نہیں ہوتے۔ وہ پوری نظم کی وحدت کا نامیاتی جز ہوتے ہیں۔ پوری نظم کی وحدت مسرت بخش بھی ہوتی ہے اور قدر کی حامل بھی۔ مسرت نظم کے ان خواص سے ملتی ہے جو اس میں بحیثیت نظم ہوں، اور قدر کے حامل وہ خواص ہوتے ہیں جو نظم میں بحیثیت شاعری ہوں۔ نظم بحیثیت شاعری میں، متخیلہ کی ترکیبی قوت اور اس کی سحر انگیزی اپنا کام کرتی ہے اور اس کی وضاحت بھی۔ لسی نظم انسانی روح کی ساری صلاحیتوں کو بیدار کر دیتی ہے اور تمام صلاحیتیں اپنے منصب اور قدر کے اعتبار سے ایک دوسرے کے تابع ہو جاتی ہیں۔ شاعر متخیلہ کے عمل کی وضاحت کرتا ہے اور ساتھ ہی متخیلہ کے ترکیبی عمل کے ذریعے ہمیں نیا شعور اور نیا عرفان عطا کرتا ہے۔

وزن اور بحر وزن اور بحر کے نزدیک اذنان و بحور شاعری کے لیے محض خارجی حسن کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کو لرج کا خیال ہے کہ شعری وزن جذبے کو زیادہ شدید بناتا ہے اور ہمیں جذبے کی ادنیٰ سطح سے اعلیٰ سطح پر لے جاتا ہے۔ کو لرج کا خیال ہے کہ شاعری میں دو مختلف عناصر، وزن اور آہنگ ایک ترکیب میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ دونوں عناصر مختلف تو ہوتے ہیں لیکن متضاد نہیں ہوتے۔ وزن سے کو لرج کی مراد بحور کا التزام ہے اور آہنگ سے مراد وزن و مرہ کی بولی چال کا آہنگ ہے۔ اس کا یہ بھی تعاضد ہے کہ وزن اور آہنگ کا شعر سے نامیاتی تعلق ہونا چاہیے اور انہیں شعر کے دیگر عناصر کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہیے۔

فن کی وحدت کا تصور کو لرج وحدت کا ایک نیا تصور پیش کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ بیانیہ قصیدوں میں بلکہ ساری شاعری میں وقت کی

گردش دائرے میں ہوتی ہے جبکہ تاریخ میں وقت خط مستقیم کی صورت میں گزرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وحدت کا یہ تصور دیگر کولرج اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ پوری وحدت کے ساتھ اس کے اجزاء کا رشتہ ”کل کے ساتھ جزو کا یا وحدت کے ساتھ کثرت کا ہوتا ہے۔ وحدت میں کثرت پیدا کرنے یا کثرت کو وحدت میں بدلنے کا عمل متخیلہ سرانجام دیتی ہے۔ فن پارے کی وحدت سے کولرج کی مراد کسی ایک جذبہ یا خیال کا حاوی ہونا ہے۔ ڈرامے میں وحدت سے مراد وحدت تاثر یا قارئین کی دلچسپی کی وحدت ہے۔ وحدت زماں و مکاں اور وحدت عمل کی جگہ کولرج وحدت تاثر کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔

فنی وحدت کا اصول ایک ایسا معیار ہے کہ جس پر فن پارے کو منطقی طور پر سمجھی پرکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ کسی نظم میں بعض حصے اس لیے مکرور ہیں کہ وہ پوری نظم کی وحدت میں حل نہیں ہوتے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ فلاں نظم کا یا فلاں شعر کا ایک لفظ بھی ہٹایا یا بدلا نہیں جاسکتا تو ہم اسی وحدت کی بات کرتے ہیں۔

کولرج کے نظام فکر میں وحدت کا مسئلہ متخیلہ اور متصورہ کے فرق سے بھی واضح ہو جاتا ہے۔ متصورہ اشیا کو محض نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ چونکہ متخیلہ تخلیقی قوت ہے اس لیے وہ متصورہ کے میکانیکی عمل کے برعکس نامیاتی عمل کی حامل ہوتی ہے۔ کولرج متخیلہ کے عمل کو شاعری کا نام دیتا ہے اور الفاظ کی مخصوص ساخت کو نظم کہتا ہے۔ نظم کی خاص مسرت الفاظ کی مخصوص ترتیب سے پیدا ہوتی ہے مگر شاعری میں تفادات کی تنظیم وہم آہنگی متخیلہ کے عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اور ثانوی متخیلہ کا یہ عظیم تر عمل بالاخر فن پارے کو وحدت بخشتا ہے۔

فن اور تقلید کولرج کے نزدیک فن پارہ تخیلات کی دنیا کو واقعات کی دنیا میں منعکس کرتا ہے۔ تخیلات اور واقعات کی دنیا کے تعلق کے بارے میں کولرج

ایک نیا نظریہ پیش کرتا ہے اور وہ یہ کہ فن تقلید بھی ہے اور علامتی اظہار بھی۔ تقلید سے اس کی مراد ہو بہو نقالی نہیں ہے۔ قارئین کے رد عمل کے اعتبار سے تقلید یہ ہوئی کہ وہ متفرقات میں مماثلت کی شناخت کرتے ہیں اور شاعر کے نقطہ نگاہ سے تقلید کے معنی یہ ہیں کہ وہ اپنے علم اور استعداد کو خارجی اشیا میں منعکس کر دیتا ہے۔ کولرج کا خیال ہے کہ جس شے کی تقلید کی جاتی ہے وہ فطرت نہیں بلکہ عام فطرت یا آفاقی فطرت ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

”شاعری کا جوہر آفاقیت میں ہے۔۔۔۔۔ شاعری بنیادی طور پر مثالی چیز ہے“

وہ ہر اتفاقی شے سے درگزر کرتی ہے اور اسے خارج کر دیتی ہے۔
 کو لبرج، درجہ دوم پر اس کی واقفیت کی بنا پر اور بہت سے ڈرامہ نگاروں پر ان عادات و
 اطوار کی نمایندگی کی بنا پر جو جلد مٹ جائیگی، کمری تنقید کرتا ہے۔ تاہم کو لبرج کے لیے دیگر
 تصانیف کی طرح، اتفاقیات اور انفرادیت کا تضاد بھی اہم ہے اور وہ اسے یہ کہہ کر حل کرتا ہے
 کہ اتفاقی و کائناتی مقصد کے ذریعے اظہار پانا چاہیے۔ کو لبرج کی مراد یہ نہیں ہے کہ تصورات
 کی تجسیم کی جگہ جیسا کہ تمثیل نگار کرتے ہیں بلکہ یہ کہ اتفاقی تصورات کو مخصوص اور مقصد کرداروں
 کی صورت دی جائے۔

فطرت سے کو لبرج کی مراد فطرت کے خارجی مظاہر نہیں ہیں۔ اس سے مراد وہ نہ درج
 ہے جو مظاہر فطرت میں کارفرما ہوتی ہے۔ لہذا فن کار کو اشیا کی تقلید کرنے کے بجائے ان اشیا میں
 کارفرما روح کی تقلید کرنی چاہیے۔ فطرت کی یہ تخلیقی قوت انسانی ذہن کی اس قوت کے
 مماثل ہوتی ہے جسے ہم ذہانت کہتے ہیں، اس لیے فن تقلید ہوتے ہوئے بھی اظہار ذات ہے
 اس لیے کہ ذہن اور فطرت دونوں میں بنیادی ہم آہنگی ہے۔

شاعر خیال اور علامت کے ذریعے روح فطرت کی نمایندگی کرتا ہے۔ کو لبرج لفظ
 خیال کو اکثر مادی فلسفیوں کی طرح حسی درک کے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ بسا اوقات وہ
 خیال کو افلاطونی معنوں میں مادی رائے فطرت کے طور پر بھی پیش کرتا ہے۔ ادبی نظریات کے
 سلسلے میں وہ خیال سے اتفاقی اور انفرادی کی کم ہم آہنگی مراد لیتا ہے۔ اس کے نزدیک
 خیال بھی مجرد فکر کی شکل اختیار نہیں کرتا لہذا وہ بھی کسی تمثال کے متضاد نہیں ہوتا۔ خیال
 تو فکر ہے اور نہ تمثال۔ یہ اشیا کا جوہر ہے اور علامتوں کے ذریعے سے ہی اس کا اظہار ممکن ہے
 جس طرح کہ لبرج متخیلہ کو مقصد سے اور تخلیقی و امیاتی کو میکانیکی سے تعبیر کرتا ہے۔ اسی طرح
 وہ علامت کو تمثیل (ALLEGORY) سے مختلف سمجھتا ہے۔ علامت عمومی و اتفاقی
 کا خصوصی و انفرادی طور پر اظہار ہے۔ تمثیل مجرد خیالات کا تصویروں کی زبان میں ترجمہ ہے
 اس کے برعکس علامت وہ نشان ہے جو اس خیال میں آتا ہے کہ وہ اظہار کرتا ہے۔ یہ نشان
 ہوتا ہے۔

تمثال کے بارے میں کو لبرج کا کہنا ہے کہ وہ اس خیال کو واضح کرتا ہے کہ انسان
 فطرت سے ہم آہنگ ہے۔ انسان کے دل و دماغ آپس میں جو رابطہ فطرت

تمثال

۱۲۰
کے مظاہر کے ساتھ کلیتاً متحد ہو جاتے ہیں۔

فن کے بارے
میں بالخصوص

عدم یقین کا تعطل (SUSPENSION OF DISBELIEF)

ڈرامے کے فن کے بارے میں کوکیرج کا یہ خیال ہے کہ وہ نہ تو محض ذریعہ نظر ہوتا ہے اور نہ محض شعور: فن۔ کوکیرج شعور فن اور ذریعہ نظر کے درمیان سمجھوتہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ہم ایک خاص وقت میں شعری عقیدے کے مطابق عدم یقین کو خود اپنی مرضی سے معطل کر دیتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ہم رخصا کا رانہ طور پر تخیل کی دنیا میں کھو جاتے ہیں اور روزمرہ کی حقیقی دنیا سے آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ شاعر ہیں خواب کی دنیا میں لیے پھرتا ہے اور ہم اپنی کھلی آنکھوں سمیت اس کے ساتھ ہو لیتے ہیں اور بے یقینی اور عدم اعتماد کو معطل کر دیتے ہیں۔

کوکیرج کا یہ بھی خیال ہے کہ کسی تہ کو جانتے اندازے محسوس کرنے میں فرق ہے۔ ہم یہ جانتے ہیں کہ ڈرامے کے کردار محض کردار ہوتے ہیں مگر ہم ایسا محسوس نہیں کرتے۔ یہ صحیح نہیں ہے کہ افسانوی اور تخیلی ادب ہمیشہ افسانوی اور تخیلی معلوم ہوتے ہیں۔ جب ہم ان سے بہت زیادہ متاثر ہوتے ہیں تو وہ افسانوی نہیں معلوم ہوتے۔ ہم شعوری طور پر تو انہیں فنِ اظہار سمجھتے ہیں مگر احساس کی سطح پر وہ حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔

ڈرامے کے اہم عناصر کوکیرج کہانی اور پلاٹ کو زیادہ اہم نہیں سمجھتا۔ پلاٹ اس کے لیے محض اتنی حیثیت رکھتا ہے جتنی معذور

کے لیے کینوس۔ اس کے نزدیک ڈرامے کے اہم عناصر زبان، جذبہ اور کردار ہیں۔ وہ ان عناصر سے پلاٹ کو خارج کر دیتا ہے جب کہ اسے پلاٹ کو اولین مقام دیتا ہے۔ اس طرح کوکیرج کی طرح پلاٹ کو محض کینوس نہیں سمجھتا۔ وہ اسے تصویر کے خاکہ (OUT-LINE) کے قلمبہر دیتا ہے جس کے بغیر وہ تصویر کا تصور نہیں کر سکتا۔ بلا کسی خاکے کے کینوس پر رنگ بکھیر دیے سے کوئی نہ کوئی تاثر تو پیدا ہو سکتا ہے مگر وہ مکمل فن پارے کا تاثر نہیں ہو گا۔ بہر حال کوکیرج، کردار کو ڈرامے کا اہم اور پلاٹ کو غیر اہم عنصر تصور کرتا ہے۔ ٹیکسپیئر کے ڈراموں پر تنقید کرتے ہوئے بھی وہ بیشتر کرداروں کا ہما تجزیہ کرتا ہے۔ کوکیرج ڈراموں کے تجزیہ میں بالکرداروں اور واقعات کا نفسیاتی تجزیہ کرتا ہے یا ڈرامے کے چند باقی آہنگ کا جائزہ لیتا ہے

لیکن وہ اسے اسٹیج کے فن کی حیثیت سے نہیں پرکھتا۔

شاعری کے بارے میں چند نظریات

۱۔ کوئرج پو (POE) سے پہلے یہ نظریات پیش کرتا ہے کہ طویل نظم ناممکنات میں سے ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ”طویل نظم نہ تو پورے طور پر شاعرانہ ہو سکتی ہے اور نہ ہیونی چاہیے“ البتہ نظم کے بیانیہ حصوں کو شعری حصوں سے مطابقت ضرور رکھنی چاہیے اور اس تقاضا کو پورا کرنے کے لیے وزن کی بڑی اہمیت ہے۔

۲۔ کوئرج شعری عدل (POETIC JUSTICE) کے نظریہ کو یہ کہہ کر رد کر دیتا ہے کہ یہ نظریہ تقدیر کی قوت اور انسانی زندگی پر آسمانی قوتوں کے قبضہ قدرت کے منافی ہے۔

۳۔ جدید اور قدیم میں فرق کرتے ہوئے وہ بتاتا ہے کہ شیکسپیر رومانی ادیب ہے اور یہ کہ رومانی ذہن داخلی ہوتا ہے جس میں تصویر کی سی دلکشی اور جاذب نظری ہوتی ہے اور جو مختلف انواع کو ایک دوسرے میں ضم کر دیتا ہے۔ اس کے برعکس کلاسیکی ذہن خارجی ہوتا ہے جس میں کسی مجسمہ کی سی عظمت و شوکت ہوتی ہے اور جو مختلف انواع کا سختی سے پابند رہتا ہے۔ قدما کی شاعری خارجی دنیا کی عکاسی کرتی ہے جب کہ جدید شاعر کا تخیل داخلی دنیا کا اظہار کرتا ہے۔



ایڈ گرائلین پو

افلاطون نے شاعری پر دو حوالوں سے اعتراضات کیے۔ فاسفیاء بنیاد پر کہ وہ حقیقت سے دو قدم پیچھے ہڑتی ہے اور اخلاقی بنیاد پر کہ وہ جذبات کو کچلنے کے بجائے انہیں مشتعل کرتی ہے، لہذا مخرب اخلاق ہوتی ہے۔ افلاطون کے زمانے سے لے کر آج تک شاعری پر اعتراضات انہیں دو حوالوں سے ہوتے رہے ہیں۔ اسطو نے نفسیاتی اور جمالیاتی بنیادوں پر شاعری کی ممانعت کی اور اس طرح شاعری کو مسرت انگیز اور سکون بخش بتایا۔ افلاطون اور اسطو کے بعد مختلف ادوار میں شاعری کی مخالفت اور موافقت میں انہیں تصورات کا اعادہ ہوتا رہا۔ سڈنی نے شاعری کے حق میں اخلاقی توہمہات پیش کیں جب کہ ڈیڈ ٹیڈن نے رومن ناقدوں کے نتیجے میں شاعری کے بارے میں یہ نظریہ دیا کہ وہ مسرت بخش بھی ہوتی ہے اور درد سہی دیتی ہے، البتہ یہ کہ اس کا اولین مقصد مسرت بخشنا اور زنائی دوس دینا ہے۔

انیسویں صدی تک گو شاعری کی حیثیت مستحکم ہو گئی تھی، مگر یورپ اور امریکہ میں ابھرتا ہوا جدید نود و لسی ذہن اُسے سنجیدگی سے قبول کرنے کو تیار نہ تھا۔ اس لہجہ میں سائنسی نظریات نے منفی ترقی کو اور صنعتی ترقی نے سائنسی نظریات کو تیزی سے فروغ دیا۔ چونکہ سائنس کا تعلق - خداوی زندگی سے ہو گیا ہے اس لیے جمالیاتی قدروں کے لیے سائنسی نظام فکر میں کوئی جگہ پیدا نہ ہو سکی۔ عقلیت کی بنیاد پر اخلاقی نظام کو استوار کرنے کی کوشش شروع ہوئی اور شاعری کو ایک بلرہبر اخلاقی مسائل کے ساتھ اٹھنا پڑا۔ یہاں تک کہ لہند و کٹوریہ کے مشہور ناقد - یکن نے شاعری کی تخلیق - تحسین دونوں کو اخلاقی عمل قرار دے دیا۔ اس طرح انیسویں صدی کا عام رجحان - تھا کہ ایچو شاعری کو ایک غیر سنجیدہ تفریحی عمل سمجھا جاتا تھا یا پھلوس کا جو ارملہ نیات کی بنیاد پر تلاش کیا جاتا تھا۔

انیسویں صدی کے امریکہ میں نو دہائی کی فنی رجحانیاں اتنی اہمیت سے بے تعلقی اور ان کی سخت گیر پیدائش اخلاقیات نے ایڈگر ایلن پور کے نظریات کی تشکیل کی۔ اس نے فن کو اخلاق اور صداقت سے جدا کر کے اُسے خالصتاً رجحانیاں زاد یہ نگاہ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ ایڈگر ایلن پور کے نظریات کے زیر اثر فرانس میں علامتیت (SYMBOLISM) کی تحریک شروع ہوئی اور جب فرانس سے یہ اثرات انگلستان پہنچے تو وہاں ”فن برائے فن“ (ART FOR ART'S SAKE) کی تحریک کا آغاز ہوا۔

ایڈگر ایلن پور، فن کا میں کسی غیر شعوری یا وجدانی تحریک شعور کا قائل نہیں ہے۔ وہ فن پارے کو فن کار کی شعوری کاوش کا حاصل سمجھتا ہے۔ وہ ”شعور کوئی“ کے بجائے ”شعور سارے“ کا قائل ہے۔ وہ ان شاعروں کے خلاف ہے جو ہمیں یہ جلاتے ہیں کہ وہ ایک قسم کی ”کیفیت جنون“ میں شعور کھتے ہیں۔ وہ محض اس شعوری کاوش کا قائل ہے جو نظم کی ترکیب کرتی ہے۔ کسی نظم کی ترکیب کے سلسلے میں سب سے پہلا مسئلہ اس کی طوالت کا ہوتا ہے مگر چونکہ یہ طوالت ایک خاص مقصد کے تابع ہوتی چاہیے اس لیے وہ نظم کا مقصد متعین کرتا ہے:

”نظم وہی ہے جو رزح کے ترفع کے ساتھ شدید طور پر مہیج ثابت ہو اور سارے شدید بیجاانات ہماری ضرورت کے مطابق مختصر ہوتے ہیں“

پس ایڈگر ایلن پور کے نزدیک چونکہ نظم کا مقصد یہ ہے کہ وہ قاری کو شدید طور پر متاثر کرے اور چونکہ شدید تاثر مختصر ہوتا ہے اس لیے نظم کو بھی یہ اعتبار تاثر مختصر ہونا چاہیے۔ چنانچہ طویل انداز میں نظموں کے بارے میں اس کا کہنا ہے کہ:

”ہم جس چیز کو طویل نظم کہتے ہیں وہ دراصل مختصر نظموں کا سلسلہ ہوتا ہے یعنی مختصر شاعرانہ تاثرات۔“

اسی خیال کو پورے پہلے کو لرنج نے اس طرح ظاہر کیا تھا کہ طویل نظم نہ تو پورے طور پر شاعرانہ ہوتی ہے اور نہ ہونی چاہیے۔ مگر یہ طویل نظم کے غیر شاعرانہ حصوں میں بھی وزن و آہنگ کی مسرت کا قائل ہے۔

پور اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ نظم کا اختصار یا طوالت اس کے مطلوبہ اثر کے تناسب سے ہونی چاہیے۔ اس کا خیال ہے کہ مختصر نظموں میں وحدت تاثر قائم رہتی ہے اور یہی وحدت تاثر نظم کی جان ہوتی ہے۔ نثر میں تو وحدت تاثر سے گریز کیا جاسکتا ہے مگر نظم میں یہ گریز

ناممکن ہو جاتا ہے۔

ایڈیٹر ایلین پوکا دو سر انقلابی تصور شعری ماہیت سے متعلق ہے۔ وہ شاعری کو
نظریہ کی تقلید یا جذبات کا اظہار نہیں بتاتا۔ اس کا خیال ہے کہ شاعری تخلیق حسن ہے۔
اس کی نظر میں کسی نظم کا جائزہ احاطہ کار نہ صداقت ہے اندر اخلاقیات، اس کا احاطہ کار
حسن ہے اور جو اعلیٰ مرتبہ ہم شاعری سے حاصل کرتے ہیں وہ تصدیق حسن سے پیدا ہوتی ہے۔
پو کہتا ہے :

”شدید ترین، اعلیٰ ترین اور مقدس ترین مسرت تصور حسن سے ملتی ہے۔“

پو حسن کو کوئی صفت نہیں سمجھتا۔ حسن سے اس کی مراد محض ایک تاثر ہے جس سے
مذہب کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ پو صداقت اور جذبے کے برعکس حسن کو شاعری کا مرکزی دائرہ
کار قرار دیتا ہے۔ یہاں پو، درد زدہ درد کے نظریہ کا مخالف نظر آتا ہے جس کے مطابق شاعری جذبہ
کا اظہار اور صداقت کی آئینہ نگاہ ہے۔ تاہم وہ ایک اور طرح صداقت اور جذبے کو شعری تاثرات
کے نیچے ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صداقت اور جذبہ نظم میں اسی طرح کام آسکتا ہے
جس طرح موسیقی میں منقہ سر تغار کے نظریہ پر کام آتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ جذبہ اور صداقت
نظم کی پوری فضا میں چھپ جائے، اور حسن کے تاثر پر حادی ہونے کے بجائے اس تاثر کو
شدید تر کرے۔

پو کا خیال ہے کہ حسن کے اعلیٰ ترین اظہار کے لیے افسردگی کا لہجہ تمام شاعرانہ لہجوں میں
جائزہ ترین لہجہ ہے۔ یہ بات پو کی محدود فکر کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کی اپنی شاعری کے لیے تو یہ
بات صحیح ہو سکتی ہے مگر دنیا کی عظیم شاعری کے لیے یہ بات صحیح نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ
وہ رومانوی شعرا کے افسردہ لہجے سے بہت زیادہ متاثر ہے۔ صرف یہی نہیں پو کا یہ بھی خیال
ہے کہ موت کا موضوع لہجے کی افسردگی کے لیے زیادہ مناسب ہو گا کہ موت حسن کے ساتھ مل کر
شاعرانہ افسردگی کے تاثر کو عزیز کر دے گی۔ اس کے ساتھ ہی وہ خود افریقی کی لذت پر بھی زور
دیتا ہے۔

لفظوں کے استعمال کے سلسلے میں پو موسیقی اور آہنگ کی تلاش پر بہت زیادہ زور
دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نظم کی ہیئت کی تشکیل میں ”آہنگ میں تبدیلیوں کی گنجائش
بہت کم ہے مگر وزن اور بندوں کی تقسیم میں تبدیلیوں کے امکانات لامحدود ہیں۔“ نظم کی ہیئت

کے تعین میں وہ ترجیح کو بہتر سمجھتا ہے کہ ایک آہنگی اور تکرار سے شدت تاثر بڑھ جاتی ہے۔
نظم کی شعوری ساخت پر پورا اتنا زیادہ زور دیتا ہے کہ قدرت اختراع کو جذبہ یاد و جہان کی
تخلیق سمجھنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:

”اختراع (جیسا کہ وہ کسی غیر معمولی ذہن کا نتیجہ نہ ہو) کسی صورت
میں محض جذبہ اور وجدان کا نتیجہ نہیں۔ حالانکہ یہ ایک اعلیٰ قسم کی
ثبت خوبی ہے مگر اسے حاصل کرتے کے لیے ایجاد سے زیادہ پچھلے طرز
کی نفی ضروری ہے۔“

گویا یہ کی نظم میں جذبہ اور وجدان کی تخلیقی قوتوں کے ساتھ فنی اختراع کے حصول کے لیے
یہ بھی ضروری ہے کہ شعوری طرز پر پچھلے طرز کی نفی کی جائے۔

نظم کی شعوری ساخت کے سلسلے میں پو ایک اہم بات یہ کہتا ہے کہ ہر اچھی نظم کو
اپنے نقطہ عروج سے شروع ہونا چاہیے۔ وہ خود اپنی نظم زاغ (THE RAVEN)
کے متعلق یہ بتاتا ہے کہ وہ نقطہ عروج سے ہی شروع ہوئی۔ اس کا خیال ہے کہ نظم کی ابتدا
سے لے کر نقطہ عروج تک کے مختلف بند، تاثر کے اعتبار سے بتدریج زیادہ ہوتے
جائے چاہئیں۔ اور نقطہ عروج والے بند کا تاثر سب سے زیادہ شدید ہونا چاہیے۔
اپنی نظم کے بارے میں پو یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ اگر وہ کوئی ایسا بند کہہ لیتا جو نقطہ عروج سے
زیادہ شدید تاثر کا حامل ہو جاتا تو وہ اس کی شدت کو شعوری طرز پر کم کر دیتا۔ یوں ہم دیکھتے ہیں
کہ پو نے رومانی نظریے کو کہ ”شاعری جذبات کا بے ساختہ اظہار ہے“ رد کرتے ہوئے شاعر
کے فنی شعور اور شاعری کی فنی ساخت پر بہت زیادہ زور دیا اس لیے کہ پو کے نزدیک شاعری
میں تخلیق حسن محض اتفاقی امر نہیں ہے بلکہ وہ شاعر کی شعوری کاوش کا نتیجہ ہوتی ہے۔
ایڈگر ایلن پو احوال شاعری کے متعلق اپنے مضمون میں مندرجہ ذیل تصورات
کو زیادہ وضاحت سے پیش کرتا ہے۔

۱۔ کوئی نظم (خاص اس) حد تک نظم کہلانے کی مستحق ہوتی ہے جس حد تک وہ

رومانی تشریح اور اشتعال جذبات میں مردد ہے۔

۲۔ اشتعال جذبات کی وہ شدت جس کی بنا پر نظم کو نظم کہا جاسکتا ہے، طویل نظم
میں شروع سے آخر تک برقرار نہیں رہ سکتی۔

۳۔ مثنوی کی نظم ”فردوس گم شدہ“ کو ہم محض اس وقت شاعرانہ تسلیم کر سکتے ہیں جب کہ ہم اس وحدت کو نظر انداز کر دیں جو ہر بڑے فن کی سب سے ضرورت ہوتی ہے۔ (یہاں وحدت سے یہ کی مراد وحدت تاثیر ہے) ہر مگر کی نظم ایلیڈ کو مختلف غنائیوں کا سلسلہ سمجھنا چاہیے۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ یہ نظم رزمیہ مقام کے تحت لکھی گئی تو یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ یہ فن پارہ ناقص فنی شعور کا مظہر ہے۔ اب کوئی طویل نظم عام پسندیدگی کے درجے پر نہیں پہنچے گی۔

۴۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی نظم ضرورت سے زیادہ مختصر ہو۔ ایسا اختصار اعطاط پذیر ہو کر محض مختصر فقرے بازی کی صورت اختیار کر سکتا ہے۔ زیادہ مختصر نظم کبھی کبھار روشن اور واضح اثر تو پیدا کر سکتی ہے مگر گہرا اور دیر پا اثر پیدا نہیں کر سکتی۔ متذکرہ بالا مضمون میں پڑنا صحابہ ادب کے خلاف شدید احتجاج کرتے ہوئے ایسے ادب کو بدعت قرار دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ :

”یہ کہا جاتا ہے کہ ہر نظم کو کوئی نہ کوئی اخلاقی درس دینا چاہیے اور اس اخلاقی درس کے پیش نظر فن پارے کی شعوری حیثیت کو پرکھا جاسکتا ہے۔ اگر ہم اپنی روح کی گہرائیوں میں جھانکیں تو ہمیں فوراً یہ احساس ہو گا کہ اس روئے زمین پر کسی ایسے فن پارے کا وجود نہیں ہے اور نہ ہو سکتا ہے جو آپ کی ”نظم برائے نظم“ سے زیادہ محترم اور زیادہ عظیم ہو۔“

اس طرح پورے سب سے پہلے اور سب سے زیادہ واضح طور پر صداقت اور اخلاق کے خلاف شاعری میں جماعتی اقدار کی برتری کا اعلان کیا۔ آگے چل کر وہ کہتا ہے :

”صداقت کے نفوذ کے لیے ہمیں حسن بیان کے بجائے نادر ہی زبان کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہمیں اپنے بیان میں سادہ، مختصر اور درست ہونا چاہیے۔ شاعری اور صداقت کے پانی اور تیل کو ملائے کی کوشش میں ہمہ وقت مسرور رہنے والا نظریاتی زیوانہ ہے جس کا کوئی عالیشان نمونہ نہیں۔“

یوں پتہ چلتا ہے کہ ان الفاظ کو صداقت و اخلاق کے ان الفاظ سے جدا کرنا ہے مگر یہ فرق محض

طرز اظہار کا نہیں ہے۔ پورے نزدیک انسانی ذہن کی وہ قوت جو زندگی کے حسن و جمال کا ادراک کرتی ہے اس قوت سے مختلف ہے جو صداقت و اخلاق سے متعلق ہوتی ہے۔ وہ انسانی ذہن کو تین مختلف حصوں میں تقسیم کرنے کے بعد ان کے دائرہ کار کو علیحدہ علیحدہ متعین کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسانی ذہن اپنی صلاحیتوں کے اعتبار سے تین جداگانہ قوتوں کا حامل ہے:

۱۔ تعقل - ۲۔ ذوق سلیم - ۳۔ اخلاقی شعور یا ضمیر۔

تعقل کا تعلق صداقت سے ہے، ذوق سلیم کا حسن و جمال سے اور ضمیر کا تعلق اخلاق و فرائض سے ہے، ذوق سلیم بھی جھوٹ اور بدی کے خلاف جہاد کرتا ہے مگر اس کا یہ جہاد بدعتی، غیر تواریخ اور حسن دشمنی کے نام پر ہوتا ہے۔ ذوق سلیم کے شعور حسن کے بارے میں پورے خیال ہے کہ:

”ایک لافانی جذبہ جو انسانی روح کی گہرائیوں میں پوشیدہ ہے وہ بلا شک شعور حسن ہے۔ یہی جذبہ مختلف ہیئتوں، آوازوں، خوشبودوں اور ان احساسات کے ذریعے جن کے درمیان انسانی وجود قائم ہے، مسرتوں کا سامان ہیا کرتا ہے۔“

پورے نزدیک انسان میں حسن کے لیے تڑپ اور تشنگی اس لیے ہے کہ اس میں لافانی ہونے کی آمیزہ ہوتی ہے۔ وہ احساس حسن کو ابدی حسن کا احساس خیال کرتا ہے اور اس مقام پر اس کے نظریات تصوف کے حدود میں داخل ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:

”یہ تشنگی (حسن کے لیے تشنگی) انسان کی لافانیت سے متعلق ہے۔ یہ

اس کی ذاتی زندگی کی ابدیت کا نتیجہ بھی ہے اور اس کی سمت ایک اشارہ بھی۔ یہ گریہ ستارے کے لیے پتنگے کی تمنا ہے۔ یہ محض ظاہری حسن کی تمنا نہیں ہے بلکہ اس کا مطلب عالم بالا کے حسن تک پہنچنے کی بے پناہ کوشش ہے۔ موت کے بعد کی وجد آفرین تجلیات کا علم، وقت کے تصورات اور اشیاء کی مختلف النیر تراکیب کے ذریعے، ہمیں اس حسن کا ایک جز حاصل کرنے پر اکساتا ہے جس کے عناصر بھی شاید ابدیت ہی کا حصہ ہیں۔“

شاعری میں حسن کے اظہار کی اہمیت جتنے ہوئے پورے شعری اسلوب کی اہمیت کو بھی واضح کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ شعر ”حسن کی پر آہنگ تخلیق ہے“ وہ شاعری میں موسیقی،

اور ان اور قوافی کے مختلف النوع استعمال کا قائل ہے۔ چونکہ اس کی نظر میں شاعری کا مقصد حسن کی تخلیق ہے اس لیے وہ شاعری میں حسن بیان کا قائل ہے اور اسلوب کے اعتبار سے بھی جمالیاتی اظہار کو اخلاقیات و صداقت کے اظہار سے ممتاز کرتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ پورا اخلاقیات و صداقت کو شاعری سے بالکل خارج کر دینے کی تلقین نہیں کرتا یہ تو محض یہ چاہتا ہے کہ اخلاقیات و صداقت شعری فصاحت پر اس طرح چھان جائیں کہ ان کے باعث شعر کا اصل مقصد یعنی تخلیق حسن قوت پذیر جائے۔ اس سلسلے میں اس کا خیال ہے کہ:

”صداقت کے مطالبات بہت سخت ہیں۔ اسے پیار کے سدا بہار پھولوں سے کوئی لگاؤ نہیں ہے۔ وہ تمام چیزیں جو گیت کے لیے ناگزیر ہیں وہ ہیں جن سے صداقت کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ پھولوں اور جواہرات سے صداقت کی ترمیم کرنا خود ایک مزین تضاد ہے۔ صداقت کے نفوذ کے لیے حسن بیان کے بجائے نادیدنی زبان کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے لیے ہمیں اپنے بیان میں سادہ، مختصر اور درشت ہونا چاہیے۔ ہمیں سرد پر سکون اور غیر جذباتی ہونا چاہیے، اندر یہ باتیں شاعرانہ مزاج کے بالکل برعکس ہیں۔ وہ شخص فی الحقیقت اندھا ہے جو صداقت کے طریق کار اور شعری طریق کار میں عمیق فرق کو محسوس نہیں کرتا۔“

اگر ہم ایڈگر ایلن پو کے ان نظریات کو تاریخ تنقید کی روشنی میں پرکھیں تو اس نتیجہ پر پہنچیں گے کہ اب شعری فن کے لیے اخلاق و صداقت کے مقابلے میں کسی مدافعتی کارروائی کی ضرورت باقی نہیں رہ گئی۔ پو کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے جمالیات کے نام پر ایک طرف تو صداقت اور اخلاقیات کے خلاف اور دوسری طرف مشینی دور سے پیدا شدہ بدعقیدتوں کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ افلاطون نے اخلاقیات اور صداقت کے نام پر بہت سے شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے شہر بدر کر دیا تھا۔ پو نے جمالیات کے نام پر پوہیرے محامیان اخلاق و صداقت کو مملکت شعر کے حدود سے خارج کر دیا جو احساس حسن کے بارے میں اس کے خیالات (افلاطون ہی کے خیالات کا اعادہ ہیں۔ پو کے بعد فن برائے فن کی تحریک نے اس کے قریب صدیوں کو ان منطقی حدود تک پہنچا دیا۔ جہاں سے ادب اور زندگی کا رشتہ قطع ہو گیا۔ تاہم یہ بات ہر تحریک کے سلسلے میں کہی جاسکتی ہے کہ وہ ایک محنت مند

طین اور ساں بو

رومانوی تنقیدی مفروضوں کا منطقی نتیجہ یہ نکلا کہ تخلیقی ذہن کا تجزیہ، تخلیق کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ تجزیہ نفسیات کے زیر اثر ادبی تنقید نے ذہن کی تجزیہ کاری کا کام شروع کیا تاکہ جذبات و احساسات کے بارے میں چند اصول وضع کیے جاسکیں اور ان کی مدد سے ذوقِ سلیم کے متعلق کوئی معیار قائم کیا جاسکے۔ درڈزور تھو اور کولرج دونوں نے انسانی ذہن کو فطرت سے مکمل طور پر ہم آہنگ پایا اور اسے فطرت کی تخلیقی صلاحیتوں کا حامل گردانا۔ دونوں ناقدوں کے نزدیک قوتِ متخیلہ تخلیقی صلاحیتوں کی حامل تھی انہوں نے متخیلہ کے تخلیقی عمل اور فطرت کے ساتھ اس کے رابطے کو سمجھنے کی کوشش کی۔ اس طرح فن پارے کے بجائے فن کار کا ذہن توجہ کا مرکز بننے لگا اور تنقید نے اس تخلیقی ذہن کی ماہیت کا سراغ لگانا شروع کر دیا جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے مفروضوں کی، کہ ادب شخصیت کا اظہار ہے، یا یہ کہ شاعری شدید جذبات کا شدید اظہار ہے، آخری منطقی حد یہی تھی کہ مصنف کی شخصیت، اس کے جذبات و تخیل، اندر اس کے ذہن کو توجہ کا مرکز بنایا جائے، اور پھر تخلیقی ذہن کے تجزیے کی روشنی میں تخلیق کے متعلق کوئی رائے قائم کی جائے۔

انسانی ذہن اور جذبات کے تجزیے نے تنقید کو بڑی حد تک داخلی معاملہ بنا دیا۔ رومانوی ناقدوں نے، مثلاً درڈزور تھو اور کولرج نے، انسانی ذہن اور خارجی فطرت میں ہم آہنگی کی تلاش کی لیکن انہوں نے انسانی ذہن پر معاشرتی اثرات کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں بتایا۔ فرد اور معاشرے کے تعلق کو رومانوی تحریک نے غالباً یوں بھی نظر انداز کیا کہ خود اس تحریک کا ایک پہلو معاشرے کے خلاف فرد کی بغاوت تھا۔ معاشرتی عوامل کی غفلت میں پھنس کر فرد گمراہ ہو رہا تھا جس کے لیے راہِ نجات یہ تھی کہ وہ فطرت سے اپنے رشتے کو مضبوط

کرے۔ تاہم انسان کے فطرت کے ساتھ رابطہ انسانی زندگی کا ایک پہلو ہے اور معاشرے سے رابطہ دوسرا پہلو۔ انسانی ذہن فطرت سے متاثر ہوتا ہے مگر وہ معاشرے کی عظیم تاریخی قوتوں سے بھی متاثر ہوتا ہے۔

گویہ رومانوی مفروضہ کہ ادب انسانی ذہن یا شخصیت کا اظہار ہے۔ اپنی جگہ قائم رہا مگر جلد ہی ایک تاریخی طریق کار سامنے آیا جس نے انسانی ذہن اور شخصیت کو معاشرے کے تاریخی عوامل کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی۔ سائنس کی ترقی نے سائنسی طریق کار کی اہمیت بڑھادی اور اب معاشرتی علوم میں بھی اس طریق کار کا رواج ہوا۔ اس کی مدد سے تاریخ کے ارتقا کا مطالعہ شروع ہوا اور بالآخر ان شخصیتوں اور ذہنوں کا تجزیہ بھی ہونے لگا جو تاریخی عوامل کی پیداوار ہوتے ہیں۔

نو کلاسیکی اقدار کے خلاف رومانوی رد عمل نے گرد و پیش کی حقیقت پر توجہ دیا تھا جس کے باعث گرد و پیش کے حالات و واقعات کے حوالے سے ادب کا مطالعہ ناگزیر ہو گیا۔ اس طرح ادبی تنقید کا تاریخی نظریہ، نفسیاتی نظریے کی طرح خود رومانوی مفروضوں کا منطقی نتیجہ تھا۔ اس نظریے کے تحت ادب کو پوری قوم کے تہذیبی رجحانات کا اظہار سمجھا جانے لگا اور انسانی ذہن کے بارے میں یہ تصور پیدا ہوا کہ وہ ایک خاص عہد اور ایک خاص قوم میں مخصوص نفسیات کا حامل ہوتا ہے۔ ان رجحانات کے ساتھ انسانی ذہن کے مطالعے میں سوانحی عناصر کی شمولیت بھی لازمی تھی لہذا تنقید میں تاریخی حالات کے مطالعے کے ساتھ مصنف کے سوانح میں بھی دلچسپی شروع ہو گئی۔

مشہور فرانسیسی نقاد طین نے یہ تصور پیش کیا کہ ادب انسانی معاشرے کی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہے اور ادیب اس ماحول کی تخلیق ہوتا ہے جس میں وہ پیدا ہوتا ہے اور پروان چڑھتا ہے۔ وہ ایک خاص زمانی و مکانی حدود کی تخلیق ہوتا ہے جس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات و سانحات اس پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور اس طرح اس کے ذہن کو ایک خاص سلیج میں ڈھالتے ہیں۔ پس طین کا نقطہ نظر یہ تھا کہ ہر مقام اور ہر عہد کا ادب ایک مخصوص نسل، ایک مخصوص ماحول اور ایک مخصوص لمحے کی تخلیق ہوتا ہے اور ان حدود سے ماورا نہیں ہو سکتا۔ نو کلاسیکی ناقد ڈرائیڈن نے بھی قدما کی تقلید کی جبریت کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ جغرافیائی اور تاریخی حالات کا فرق ذوق سلیم کے فرق پر منتج ہوتا ہے

لہذا یہ ضروری نہیں کہ جو چیز قدیم یونانیوں کے ذوق کے مطابق ہو وہی دوسروں کے لیے بھی باعث تسکین ہو۔ لیکن ڈرائیڈن نے اس بات کو آگے نہیں بڑھایا اور اسے کسی مربوط نظام فکر کی صورت میں پیش نہیں کیا۔ علاوہ ازیں طین ذوق کی بات نہیں کرتا وہ تو اس انفرادی کاوش کو جو ہمارے سامنے ادب پارے کی صورت میں آتی ہے اس ذہن کا حاصل سمجھتا ہے جو عظیم تاریخی قوتوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

طین کے مطابق کسی ادب پارے کی تخلیق میں تین عناصر کار فرما ہوتے ہیں:

۱۔ نسل (RACE) ۲۔ ماحول (MILIEU) ۳۔ لمحہ (MOMENT)

کسی قوم کی ادبی تاریخ دوسری قوموں کی ادبی تاریخ سے مختلف یوں ہوتی ہے کہ اس میں ایک خاص نسل کے مزاج کا نمائندگی ہوتی ہے۔ ایک ہی قوم کے ادب کے مختلف ادوار کا فرق ماحول اور لمحے کا فرق ہوتا ہے۔ طین انگریزی ادبیات کی تاریخ کو ایک خاص نسل کے نمائندہ افراد کی نمائندہ کاوشوں کا نتیجہ سمجھتا ہے۔ مگر کوئی ادب محض نسل کے مزاج کا آئینہ دار نہیں ہوتا۔ نسلی مزاج کے علاوہ ادیبوں کی کاوشوں پر اس ماحول اور فضا کا بھی اثر ہوتا ہے جس میں وہ سانس لیتے ہیں اور ان نظریات و تصورات کا بھی جو معاشرے میں مروج ہوتے ہیں۔ طین کے خیال کے مطابق تخلیقی کارناموں کے پیچھے کار فرما تیسرا عنصر لمحہ ہے۔ لمحے سے وہ کوئی خاص زمانی نقطہ مراد نہیں لیتا۔ اس سے اس کی مراد وہ محرک قوت ہے جو ادیب کی تخلیقی صلاحیتوں کو وقت کے دھارے کے ساتھ آگے بڑھاتی ہے۔

جرمن ناقد اور مفکر شلیگل (SCHLEGEL) نے ادب کے ارتقا کا مطالعہ تقریباً اسی انداز میں کرنے کی کوشش کی تھی مگر طین نے اس تصور کو زیادہ واضح اور مربوط شکل میں پیش کیا۔ دراصل طین کا مطالعہ بنیادی طور پر تہذیبی و تاریخی قوتوں کے ارتقا کا مطالعہ ہے جس میں مصنف بحیثیت فرد ان قوتوں کے آکر کار کے طور پر کام کرتا ہے۔ اس کے باوجود طین ان قوتوں کے تجزیے سے فرد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنی کتاب ”تاریخ ادبیات انگریزی“ میں وہ لکھتا ہے:

”آپ جب کسی کتاب کے کسی مسودے کے پہلے سخت ذوق الٹتے ہیں،

خواہ وہ شاعری ہو، قانون کے ضابطے ہوں یا معاشرے متعلق کوئی اعلان

نامہ ہو، تو آپ کا پہلا تاثر کیا ہوتا ہے؟ آپ کہتے ہیں کہ وہ تنہا وجود میں

نہیں آیا۔ وہ تو محض ایک سانچہ ہے، ایک متحرک خول ہے، ایک نقش ہے، اس نقش کی طرح جو کوئی جانور مرتے وقت یہ نقش چھوڑ جاتا ہے۔ متحرک خول میں کسی جانور کا درجہ دیکھا اور کتاب کے پیچھے کسی انسان کا۔ آپ متحرک خول پر غور کیوں کرتے ہیں بحر اس کے کہ اس کے اندر کے جانور کا اندازہ لگائیں۔ اسی طرح آپ مسودے کا مطالعہ کرتے ہیں تاکہ انسان کو سمجھ سکیں۔“

طین کا طریق کار ادبی و معاشرتی دونوں قسم کی تاریخوں پر منطبق ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ادب کسی قوم کے داخلی عوامل اور اس کے طرز احساس کی تاریخ ہے جب کہ تاریخ اس قوم کے خارجی عوامل کا کھاتا ہے جو یقیناً طرز احساس کی خارجی شکل ہوتے ہیں۔ اس طرح عظیم ادبی شاہکار محض ان افراد کی نائیدگی نہیں کرتے جو ان کے خالق ہیں بلکہ یہ شاہکار اپنے عہد کے عظیم فنکار و تصورات کی ترجمانی کرتے ہیں اور اس طرز احساس کے نمائندہ ہوتے ہیں جو ایک خاص عہد اور مخصوص حالات کے تحت بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ان شاہکاروں کے خالق ادیب خود اپنا عہد ہوتے ہیں۔ کسی عہد کے چند عظیم فنکاروں کا مطالعہ، اس عہد کے چلتے پھرتے سانس لیتے اور محسوس کرتے انسانوں کا مطالعہ ہوتا ہے جن میں اس عہد کی مکمل زندگی، پوری شدت اور آب و تاب کے ساتھ جیتی جاگتی صورت میں نظر آتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ زندگی میں وقوع پذیر ہونے والے عظیم سانحات اور ساتحات سے متاثر ہونے والے افراد کو نسل، ماحول اور لمحے کے تجزیے سے سمجھا جاسکتا ہے اور یوں طین کا طریق کار تاریخ اور سوانح حیات دونوں کے لیے مفید ہے۔ چونکہ طین کی نظر میں ادب اس ذہن کی تخلیق ہوتا ہے جو گرد و پیش کے واقعات و سانحات، نسلی مزاج اور لمحے کے تقاضوں کے مطابق خود کو ڈھالتا ہے لہذا یہ طریق کار ادب کے مطالعے کے لیے بھی اہم ہے۔ اس اہمیت کے باوجود ہر طریق کار کی طرح اس کے بھی دلچسپ حدود ہیں اور یہ محض ایک حکمت نامہ ہی کا آئینہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر ذہن زندگی کے تقاضے اور محرکات ادیب کے ذہن کی سمت متعین کرتے ہیں مگر سب کچھ درجہ نہیں ہیں۔ اس طریق کار کی خرابی یہ ہے کہ یہ فرد کی ذاتی صلاحیتوں اور اس کے ذہن کی فعال قوتوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ یوں معاشرے کا باطن، ذہن، فردیت، فرد، زندگی کی بے پناہ قوتوں کے ہاتھوں میں کٹھنیلی نظر آتا ہے۔ تجربی نفسیات (EMPIRICAL PSYCHOLOGY) کے طریق کار کی طرح یہ تاریخی طریق کار بھی انسانی ذہن کو منفعل اور مجبور

دیکھتا ہے طین کا نظریہ اس اہم حقیقت کی وضاحت نہیں کرتا کہ ایک ہی مہر کے دو عظیم فن کار ایک دوسرے سے مختلف کیوں ہوتے ہیں یا پھر یہ کہ ادیب کا تخلیقی ذہن عام لوگوں کے ذہن سے افضل کیوں ہوتا ہے ؟

طین کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے رومانوی تنقید کے خالصتاً داخلی معیار کے بجائے ادب کی جانچ پر کھڑے لیے ایک معروضی معیار پیش کیا۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ معیار زیادہ سائنسی ہے۔ ادب کے تجربے کا کام معروضی معیار کے حوالے سے زیادہ صحت و درستگی سے ہو سکتا ہے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ، بقول طین:

”انسان دیگر مخلوقات کی طرح، اس فضا میں جو اسے پر دان چڑھاتی ہے،

تبدیل ہوتا رہتا ہے۔“

مگر طین کی غلطی یہ ہے کہ وہ انسان کو ماحول سے ٹکراتے ہوئے اور اسے کسی قدر تبدیل کرتے ہوئے نہیں دیکھتا۔ وہ انسان کو منفعل و مجبور سمجھتا ہے اور اسی لیے اخلاق و ذہنوں کی صلاحیتوں اور فرد کی ذاتی و امتیازی خصوصیات کو اس کے نظام فکر میں کوئی جگہ نہیں ملی۔ یہ بڑی حد تک صحیح ہے کہ معاشرے کی تاریخی قوتوں، ماحول اور فضا کے زیر اثر انسانی ذہن کی ساخت و بافت تیار ہوتی ہے۔ مگر یہ بھی صحیح ہے کہ خلاق ذہن فعال طور پر معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے، تاریخی دھارے کی سمت متعین کرتا ہے اور ماحول کو تبدیل کرتا ہے۔ وہ محض گرد و پیش سے متاثر نہیں ہوتا۔ گرد و پیش کو متاثر بھی کرتا ہے۔ طین کے طریق کار سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ ایک شخص کی ذاتی و انفرادی صلاحیتیں دوسرے سے مختلف کیوں ہوتی ہیں۔

طین کے اس نظریے کی اس کمی کو ساں بول کے نظریے نے پورا کیا۔ ساں بول کے نزدیک کسی ادب پارے کی جانچ پر کھڑے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کے مصنف کو سمجھا جائے ساں بول بھی طین کی طرح اس رومانوی تصور کا قائل ہے کہ ادب، ادیب کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے، لہذا ادب کو سمجھنے کے لیے اس ادیب کو سمجھنا ضروری ہے جو ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ مصنف کے سوانح حیات کو سائنسی طور پر استعمال کیا جائے۔ ساں بول یہ جانتا ہے کہ قدما کی زندگی کی تمام تفصیل کا پتہ چلانا مشکل ہے، اور اس مشکل کو وہ قدیم فن پاروں کی تحسین میں رکاوٹ خیال کرتا ہے۔ البتہ جن مصنفین کی زندگی کے حالات ہم معلوم کر سکتے ہیں ان کی زندگی کا تجزیہ کرنا ضروری ہے تاکہ ان کے کردار پر

رہنشی پڑ سکے۔ ان کے کردار کے بارے میں انہی ان کے تخلیقی فن پاروں کے اصل جوہر کا پتہ دے گی۔
اس سلسلے میں وہ اپنے خیالات کا یوں اظہار کرتا ہے:

”ادب اور ادبی تخلیق میرے لیے پورے آدمی (مصنف) سے ممیز نہیں ہے۔
میں کسی فن پارے سے محقق ہو سکتا ہوں، لیکن میرے لیے اس کے متعلق کوئی
فیصلہ کرنا اس وقت تک مشکل ہوگا جب تک کہ میں مصنف کو بھی اس
میں شامل نہ کروں۔ میں بلا کسی جھجک کے یہ کہہ سکتا ہوں کہ جیسا پیرٹ ہوگا
ویسا ہی پھل۔ اس طرح ادب کا مطالعہ مجھے فطری طور پر کردار کے مطالعے کی
طرف لے جاتا ہے۔

کسی مصنف کے بارے میں ہمیں خود سے کئی سوالات پوچھنے پڑتے ہیں۔
(خواہ وہ سوالات تصنیف سے بالکل غیر متعلق ہی کیوں نہ معلوم ہوں)۔
ان سوالات کے بعد ہی ان مسائل کا اندازہ ہو سکتا ہے جو ہمیں درپیش
ہوتے ہیں۔ مصنف کا مذہب کے بارے میں کیا خیال تھا؟ فطرت کے
متعلق غور و فکر نے اسے کس طرح متاثر کیا؟ عورتوں سے معاملات میں
وہ کیسا تھا؟ روپے پیسے کے متعلق اس کا کیا رویہ تھا؟ کیا وہ امیر آدمی تھا؟
کیا وہ غریب تھا؟ زندگی کے متعلق اس نے کیا ضابطے وضع کیے تھے؟ اس
کے روزمرہ کے معمولات کیا تھے؟ وغیرہ وغیرہ۔ مختصراً یہ کہ اس کی سب
سے بڑی برائی یا کمزوری کیا تھی؟ ہر ایک میں کوئی نہ کوئی کمزوری ہوتی ہے۔
ان سوالات کے جوابات میں سے کوئی بھی ایسا نہ ہوگا جو کسی کتاب کے
مصنف اور کتاب کے بارے میں رائے قائم کرنے کے سلسلے میں غیر متعلق
ہو۔ البتہ یہ کہ ہم کسی ایسی کتاب سے متعلق ہوں جو خالصتاً علم ہندسہ کی
کتاب سے مختلف ہو۔“

سال بومصنف کے کردار کی چھان بین کا یہاں تک قائل ہے کہ وہ مستقبل میں پیدا
ہونے والی کردار کی سائنس پر بھی ایمان لے آتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس سائنس کے ماہر
وہ حساس انسان ہوں گے جو فطری ذہانت کے مالک ہوں گے، اور وہی سال بوم کے مثالی نافر
ہوں گے جو اس سائنسی طریق کار کے ساتھ فن کار جیسی دور رس نظر کا استعمال بھی کریں گے۔ ایسا

ناقد سب سے پہلے خود سے یہ سوال کرے گا کہ مصنف کا کردار کیا ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے وہ فن کار کی نسل، قومیت، مذہب، خاندان اور سمعہ و سواد کے متعلق تحقیق کرے گا۔ اس کے ماحول کا جائزہ لے گا۔ اس کی تعلیم کے بارے میں معلومات فراہم کرے گا، اور اس کے حلقہ اثر اور احباب کے متعلق تفتیش کرے گا۔ وہ مصنف کی زندگی کے اس نقطہ کی تلاش کرے گا جہاں سے وہ بلوغت کے تدریجی مراحل طے کرتا ہے۔ ساں بڑا اس قسم کی چھان بین کے سلسلے میں مصنف کی جوانی کے زمانے کا انتخاب کرتا ہے جب وہ پیر واز کے لیے پہلی بار پیر پھیلاتا ہے۔

طین کے طریق کار پر عمل کرتے ہوئے ہمیں نسل، ماحول اور لمحے کی تحریک کے بارے میں اندازہ ہو جاتا ہے۔ مگر نسلی رجحانات، ماحول اور فضا کے اثرات اور لمحے کے تقاضوں کو جان لینے کے بعد ہم پر یہ لازم آتا ہے کہ ادیب کی ذاتی اور انفرادی خصوصیات کی طرف رجوع کریں تاکہ اس جوہر خاص کا پتہ چلایا جاسکے جو ادیب کی تخلیقات کا سبب بنتا ہے۔ پس ناقد کو ساں بڑا کا مشورہ یہ ہے کہ یہ ادیب کے کردار کے اس امتیازی عنصر کو نمایاں کرے جو اس کی تمام جذبہ باقی کیفیتوں اور اس کی تخلیقی کاوش کے تمام پہلوؤں کو متعین کرتا ہے۔ ساں بڑا کا خیال ہے کہ فن کے پیچھے پوشیدہ شخصیت کی تعریف کی جاسکتی ہے اور اس کے امتیازی وصف کا تعین بھی ہو سکتا ہے۔

چونکہ ساں بڑا اپنے طریق کار کو سائنسی طریق کار سمجھتا ہے اس لیے وہ ناقد سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ سائنسدان کے مزاج کا حامل ہو، یعنی یہ کہ وہ فن پارے کو پرکھتے وقت اپنے ذاتی رجحانات و تعصبات سے کام نہ لے۔ اس کا مثالی نقاد ایسا انسان ہے جس کا اپنا کوئی نوع نہیں، جس کے مخصوص نظریات نہیں، جنہیں وہ پھیلانے کی کوشش کرے، جس کا مذہب کی طرف شدید رجحان نہیں، جس کا کسی خاص صنف ادب کی طرف میلان نہیں، جس کا اپنا کوئی فلسفیانہ نظام نہیں۔ اگر ناقد میں یہ تمام باتیں ہوں تو ساں بڑا کی نظر میں اس کی تنقیدی صلاحیتیں محدود رہ جائیں گی۔ ساں بڑا کے نظریے کے مطابق ناقد کا کام یہ ہے کہ وہ اپنی ذاتی پسند و ناپسند کو معطل کر کے خود کو دوسرے کے فن، اسلوب اور فکر کے حوالے کر دے۔ ایسے ناقد کو متحمل مزاج، غیر جذباتی اور متوازن ہونا چاہیے اور یہ جاننا چاہیے کہ ”ہر بات ممکن ہے اور کوئی بات یقینی نہیں“ ساں بڑا کی نظر میں ناقد کا تعلق ان تاریخی حقائق سے ہوتا ہے جنہیں وہ بدل

نہیں سکتا۔ اس کا تعلق فن کار کی طرح آفاقی صد اقدوں سے نہیں ہوتا، وہ محض امر واقعہ سے متعلق ہوتا ہے اس لیے اس کے کام کی سطح سائنسی ہے۔

ناقد کے بارے میں سال بویو کے یہ تقاضے اُسے سائنسدان کے دوش بدوش کھڑا تو کر دیتے ہیں لیکن اس کے پورے کام کا جائزہ نہیں لیتے جہاں تک مصنف کے کردار کی چھان بین اور دقائق کی صحت و درستگی کا تعلق ہے ناقد کے کام کی نوعیت یقیناً سائنسی ہے مگر جب وہ فن پارے میں مضمون اثرات و احساسات کو قیام کرنے لگتا ہے تاکہ انہیں اپنے ذہن میں دوبارہ متشکل کر سکے، تو اس کے کام کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ کسی فن پارے پر صحیح محاکمہ محض اس وقت دیا جاسکتا ہے جب کہ فن کار کے جذبات، محسوسات، تاثرات اور تخیلات کو ناقد اپنے ذہن میں دوبارہ مجتمع کرے، یہ الفاظ دیگر فن پارے کی تعمیر نو کرے، اور اس کام میں ناقد کو سائنسدان کے حدود سے نکل کر فن کار کے حدود میں داخل ہونا پڑتا ہے۔

سال بویو اپنے مثالی ناقد کی حیثیت سے بیل (BAYLE) کی مثال پیش کرتا ہے جس کے بارے میں اُسے یقین ہے کہ اس نے کبھی جوانی میں ایک شعر نہیں کہا، کبھی سبزہ زاروں کے خواب نہیں دیکھے اور کبھی کسی عورت سے محبت نہیں کی۔ یہی عدم جذباتیت سال بویو کی نظر میں بیل (BAYLE) کو ایک سائنسی ناقد کی حیثیت سے عظمت کا درجہ دیتی ہے۔ عدم صلاحیت اور عدم جذباتیت کے باعث ناقد فن کار کی ذہنی رفاقت کا کام سرانجام دیتا ہے۔ درودہ محض اسی طرح دوسروں کی تخلیقات کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔

سال بویو کے تقاضوں پر غور کیجیے تو تاریخ تنقید سے بہت سے ایسے ناقدوں کو خارج کرنا پڑے گا جو خود عظیم شاعر تھے، جو شدید جذبات و احساسات کے حامل تھے اور جو خاص قسم کی شاعری کے مؤید ہوتے ہوئے دوسرے اقسام کی شاعری کو رد کرتے تھے جھوٹے سے غیور و نکر سے پتہ چلے گا کہ سال بویو ناقد کو سائنسدان کے ہم لپہ کرنے کے شوق میں خود شدت اختیار کر گیا ہے۔ جہاں تک کسی فن پارے کو ہمدردی سے پڑھنے اور فن کار کے متعلق معلومات حاصل کرنے کا تعلق ہے ناقد کو سائنسدان کی طرح غیر جذباتی ہونا چاہیے۔ لیکن ناقد فن پارے پر محاکمہ محض اسی وقت دے سکتا ہے جب وہ اپنے ذہن میں اس کی تعمیر نو کرے، اس کے خیالات و جذبات و تخیلات سے متاثر ہو کر نہ ہی ذہنی سفر طے کرنے کی کوشش کرے جو فن کار پہلے کر چکا ہے۔ ایسے موقع پر وہ محض سائنسدان نہیں رہ سکتا۔ بحیثیت سائنسدان

وہ فن پارے پر قدری فیصلہ بھی نہیں دے سکتا، نہ ہی وہ ایک فن پارے کو دوسرے فن پارے پر ترجیح دے سکتا ہے۔ اس کام کے لیے اُسے فن کار بننا پڑتا ہے۔

میتھیو آرنلڈ

میتھیو آرنلڈ کا کمال یہ ہے کہ اس نے ادب کو زندگی کے حوالے سے اور زندگی کو تنقید کے حوالے سے پرکھنے کی کوشش کی۔ ادب کو ”تنقید حیات“ بتا کر اس نے ادب اور زندگی کے رشتے کو استوار کیا اور تنقید کو پوری زندگی کی تنقید کے عظیم تر منصب پر فائز کیا۔ آرنلڈ کی تنقید معاشرے کے تہذیبی حوالے کو پیش نظر رکھتی ہے۔ چونکہ ادبی تخلیقات پورے تہذیبی عمل کا ایک حصہ ہوتی ہیں، اس لیے آرنلڈ ادب و فن کو پوری تخلیقی زندگی کا محض ایک پہلو سمجھتا ہے اور نقاد کے سپرد یہ کام کرتا ہے کہ وہ اعلیٰ خیالات و اقدار کو معاشرے میں پھیلانے خیالات و اقدار کے حوالے سے ہی ہر انسانی عمل تخلیقی سطح حاصل کرتا ہے اور اس وسیع تر مفہوم کے تخلیقی ماحول میں ہی ادب و فن پروان چڑھ سکتے ہیں۔

آرنلڈ نے ابتدا ہی میں رومانوی تصورات سے پیدا شدہ انتشار کے خلاف کلاسیکی نقطہ نظر کو اپنا لیا تھا۔ اسی نقطہ نظر کے مطابق وہ پلاٹ یا عمل کی اولیت کا قائل ہے اور موضوع کے لیے سنجیدگی کو ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ درست موضوع محض اسلوب کی عمدگی کے باعث وہ اعلیٰ مسرت بہم نہیں پہنچا سکتا جو سنجیدہ موضوع سنجیدہ اسلوب کے ساتھ فراہم کرتا ہے۔ اس کی نظر میں محض وہ موضوعات اچھے ہوتے ہیں جو بنیادی انسانی احساسات کو شدید طور پر متاثر کرتے ہیں، وہ احساسات جو زمان و مکان کی قید سے آزاد اور نسل انسانی کی خصوصیت ہیں۔ شاعر کا کام ایسے سنجیدہ موضوعات کو سنجیدہ اسلوب میں پیش کرنا ہے۔ آرنلڈ کی نظر میں اسلوب کی عظمت اس وقت پیدا ہوتی ہے:

”جب شعری صلاحیت رکھنے والی شریف فطرت کسی سنجیدہ موضوع کی پیش کش، سادگی و سنجیدگی سے کرتی ہے۔“

غرض کہ آرٹلڈ اپنے کلاسیکی زادیہ نظر کے اعتبار سے شاعری کے لیے سنجیدہ موضوع اور اس کی سنجیدہ پیش کش کو ضروری سمجھتا ہے۔ وہ شاعری میں تفصیل، انداز کے مختلف محاسن کلام کے بجائے نظم کے مجموعی تاثر پر زور دیتا ہے اور اسے شعری مسرت کے ابلاغ کے لیے ضروری خیال کرتا ہے۔

لیکن تنقید کے اعلیٰ تر منصب، یعنی زندگی میں انتشاری و تخریبی قوتوں کے خلاف جنگ کرنے اور تخلیقی قوتوں کو فروغ دینے کے عمل کے پیش نظر وہ معاشرے کے تہذیبی عوامل پر نگاہ رکھتے ہوئے یہ دیکھتا ہے کہ آیا اس کا عہد ادبی و فنی تخلیقات کے لیے سازگار ہے یا نہیں۔ مینتھیو آرٹلڈ اپنے عہد کے مختلف مسائل مثلاً عوام کے ذوق، رسالوں اور کتابوں کے مقاصد، مذہبی، سیاسی اور اخلاقی نظریات اور ادبی و فنی اقدار پر ان کے اثرات، معاشرے میں ادبی و فنی کاوشوں کا احترام اور اسی قسم کے دیگر مسائل پر قلم اٹھاتا ہے۔

آرٹلڈ کا خیال ہے کہ عہد کوٹوریہ کا نو دہائی طبقہ مادی ترقی کا پجاری ہونے کے باعث نہ تو ادب کا صحیح سرپرست بن سکتا ہے اور نہ خوش ذوق قاری۔ اس طبقہ کی سخت گیر اخلاقیات اور متعصب مذہبی ذہن جمالیاتی اقدار کو بر داشت نہیں کر سکتا۔ وہ واقعاتی حقیقتوں کے ساتھ اس شدت سے وابستہ ہے کہ تخلیقی حقیقتوں کی تحسین کی اس سے کوئی توقع نہیں ہو سکتی۔ آرٹلڈ کی تنقید یہ تجزیہ کرتی ہے کہ ایسے حالات میں تہذیب کی کس قسم کا روگ لگ جاتا ہے اور تہذیب کے تخلیقی سوتے ایسے منجر معاشرے کی زمین کو سیراب کرنے کے لیے کیا راستہ اختیار کرتے ہیں۔

آرٹلڈ اپنے عہد کے نو دہائی بنجر ذہن کے سطحی تصورات پر کڑی تنقید کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس طبقے کے ہزاروں آدمی یہ شور مچاتے ہیں کہ انگلستان کی حقیقی عظمت کا دار و مدار کوئلے کی پیداوار پر ہے، اگر کوئلہ ختم ہو جائے تو انگلستان کی عظمت ختم ہو جائے گی۔ آرٹلڈ کے بقول تہذیب (CULTURE) ہمیں یہ سوال اٹھانے پر مجبور کرتی ہے کہ ”عظمت“ کیا ہے؟ اس کی تعریف آرٹلڈ یوں کرتا ہے کہ ”عظمت ایک ایسی روحانی کیفیت کا نام ہے جو محبت، دلچسپی اور تحسین کی تحریک کرتی ہے۔“ اس مقام پر وہ ایک اور سوال اٹھاتا ہے:

”اگر کل کو انگلستان سمندر میں غرق ہو جائے تو سو سال بعد ان دونوں میں کون زیادہ محبت، دلچسپی اور تحسین کا محرک ہے گا، یعنی اس تحریک کے

یادوت عظمت کی نشان دہی کرے گا۔ پچھلے بیس سال کا انگلستان یا ملکہ الیزبتہ
(اول) کے عہد کا انگلستان، جو زبردست روحانی کاوشوں کا عہد تھا۔ لیکن جب
ہمارے کولمبوں کو اور ان کولمبوں سے چلنے والی مشینوں کو بہت کم ترقی ملی تھی۔
میتھیو آرنلڈ کا خیال ہے کہ اس کے اپنے عہد سے پہلے دولت کے پجاری کبھی اتنی تعداد
میں پیدا نہ ہوئے تھے۔ اس کا کہنا ہے کہ آج کے انگلستان میں دس میں سے نو آدمی ایسے ہیں جو
یہ سمجھتے ہیں کہ ہماری دولت ہماری عظمت و ترقی کی دلیل ہے۔ لیکن تہذیب کا تصور کسی کمال کے
لیے ہمیشہ روحانی معیارات کا قائل رہا ہے۔ تہذیب دوسری مشینوں کی طرح دولت کو بھی ایک
مشین تصور کرتی ہے۔ اسے محض لفظوں میں بیان کر دینا کافی نہیں ہے۔ تہذیب کا تقاضہ یہ ہے
کہ اس بات کو کہ دولت محض ایک مشین ہے، محسوس بھی کیا جائے۔ آرنلڈ کا کہنا ہے کہ اگر ہم
تہذیب کے ایسے تصورات کو نظر انداز کر دیں تو پھر خطرہ یہ ہے کہ ساری دنیا، حال اور مستقبل
دونوں، نو دولتیں عامیانه پن کا شکار ہو جائیں گے :-

”ذرا ان لوگوں کے متعلق غور کیجیے، ان کے طرز زندگی کا مشاہدہ کیجیے، ان کی
عادات، طور طریق پر ایک نظر ڈالیے۔ ان کی گفتگو کے زیر و بم کو سنئے۔
ان کو بغور دیکھیے۔ ذرا اس ادب کو دیکھیے جو وہ پڑھتے ہیں، ان چیزوں
کو دیکھیے جن سے وہ حظ اٹھاتے ہیں، وہ الفاظ جو ان کے منہ سے نکلتے ہیں،
وہ خیالات جن کی آماجگاہ ان کا ذہن ہوتا ہے۔ کیا دولت کا کوئی انبار
اس بات کا بدل ہو سکتا ہے کہ انسان انہیں کے جیسا ہو جائے۔“ ؟
آرنلڈ کا کہنا ہے کہ تہذیبی نظریات اس لیے قابلِ قدر ہیں کہ وہ ان حالات کے خلاف، ہم میں
بے اطمینانی کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ گو حال اس قسم کے عامیانه پن کا اسیر ہے مگر تہذیبی تصورات
کم از کم مستقبل کو بچانے کی سعی کرتے ہیں۔

بقول آرنلڈ تہذیب کے نزدیک انسانی فطرت کا کمال یہ ہے کہ جسمانی قوت و عمل کو
روحانی مقاصد کے تحت رکھا جائے۔ تہذیب کا نقطہ نظر یہ ہے کہ اپنے آپ کو جسمانی ضروریات
کے سپرد کر دینا شائستگی کی علامت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ورزش میں بہت زیادہ انہماک
کھانے میں انہماک، پینے میں انہماک، پیدل چلنے یا گھوڑے کی سواری میں انہماک، غیر جذبات
ذہن کی علامت ہے، یہ تمام باتیں ایسی ہیں جو محض روادروی میں ہونی چاہئیں۔ ہماری اصل

توجہ روح کی بلندی اور کردار کی تعمیر پر صرف ہونی چاہیے۔ مکمل انسانی فطرت کے بارے میں تہذیب کا تصور یہ ہے کہ اس کی تکمیل کے لیے ہم آہنگی اور توازن لازمی ہے۔ ہم آہنگی اور توازن سے مراد یہ ہے کہ انسانی فطرت میں حسن و عقل — یہ دو اعلیٰ اقدار متوازن صورت میں پائی جائیں۔ سوئفٹ (SWIFT) ان دو اقدار کو اپنی کتاب 'BATTLE OF BOOKS' میں "دو اعلیٰ ترین چیزیں: حلاوت اور روشنی" (SWEETNESS AND LIGHT) کہتا ہے۔ متوازن فطرت کا آدمی حلاوت اور روشنی یعنی حسن و عقل کی تلاش کرتا ہے۔ ایسا آدمی ہی مہذب آدمی کہلانے کا مستحق ہے۔ اس کے برعکس صورت غیر شائستہ نو دہاتی ذہن کی ہے۔ یونانیوں کی روحانی برتری کا راز اس بات میں ہے کہ انہوں نے انسانی تکمیل کے لیے توازن کے اس بنیادی تصور کو اپنایا تھا۔

آرنلڈ کہتا ہے کہ "حلاوت اور روشنی" کو انسانی معراج کمال کی خصوصیات بتا کر تہذیب انہیں قوانین کی طرف اشارہ کرتی ہے جنہیں شاعری بھی برتتی ہے۔ یوں تو مہذب و کٹھن میں آزادی، آبادی اور مشینیں بالعموم متبرک تصور کی جاتی تھیں مگر بہت سے لوگ ایسے بھی تھے جو مذہبی جماعتوں کو انسانی زندگی کی ترقی کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مذہب، شاعری کے مقابلے میں انسانی فطرت کا زیادہ اہم اظہار ہے۔ مذہب نے زیادہ وسیع پیمانے پر، اور انسانوں کی زیادہ بڑی تعداد کے درمیان، انسانی تکمیل کے لیے کام کیا ہے۔ لیکن شاعری کا بنیادی تصور یعنی تصور حسن اور متوازن انسانی فطرت کا تصور جو ہر اعتبار سے مکمل ہو، زیادہ قابل قدر تصور ہے، گو اس تصور نے مذہب کے بنیادی تصور کی سی کامیابی نہیں حاصل کی۔ شاعری کے متوازن انسانی فطرت کے تصور کے برعکس، مذہب کا بنیادی تصور یہ ہے کہ حیوانی کمزوریوں پر فتح حاصل کی جائے اور اس طرح انسانی فطرت کو اخلاقی اعتبار سے مکمل بنایا جائے۔ آرنلڈ کا خیال ہے مذہب کا نسخہ ذات، کا یہ تصور انگریز قوم کی فطرت میں داخل ہے اور اس بات کا اظہار پیورٹن تحریک (PURITAN MOVEMENT) کی صورت میں ہو چکا ہے۔ آرنلڈ کے اپنے مہذب میں پیورٹن تحریک کی سب سے نمایندہ تفسیر "آزاد کلیسا" (INDEPENDANT CHURCH) کی صورت میں موجود تھی۔ آرنلڈ اصل بات کو تسلیم کرتا ہے کہ پیورٹن تحریک نے انسانی جیلوں کی تسخیر اور اخلاقی عظمت کے حصول کے لیے اعلیٰ کارنامے سرانجام دیے۔ تاکہ شاعری اور تہذیب کا یہ اصول، کہ انسانی فطرت کو متوازن اور بر لحاظ سے

مکمل ہونا چاہیے، مذہب کے اس اصول سے عظیم تر ہے کہ انسانی فطرت کو اخلاقی طور پر مکمل ہونا چاہیے۔
 آرنلڈ اس حقیقت کو بھی مانتا ہے کہ اس تہذیبی اور شعری اصول کو انسانوں نے کبھی پورے طور پر نہیں
 اپنایا، اور اخلاقی اصول کے مقابلے میں اسے کبھی زیادہ کامیابی نصیب نہیں ہوئی۔ اس کے باوجود
 اس کا خیال ہے کہ تہذیبی و شعری اصول، عقل و حسن، روشنی و حلاوت کی ہم آہنگی کا اصول، عظیم تر
 اصول ہے۔ مذہبی جماعتیں جو آرنلڈ کی نظر میں تعصب، تنگ نظری، حد اندر دشمنی کی بنیادوں پر
 قائم ہیں، انسانی فطرت کی تکمیل کے لیے کچھ نہیں کر سکتیں۔

آرنلڈ کی رائے ہے کہ جمہور کو یہ سکھانا کہ مادی وسائل کی ترقی ہی اصل انسانی ترقی ہے
 انہیں نوردولتی ذہن کے عامیاتہ پن کا درس دینے کے مترادف ہے۔ جمہور کو جن قدروں کی
 تعلیم دینی چاہیے وہ تہذیب کی قدریں ہیں یعنی وہ قدریں جو انسانی فطرت کی تکمیل کے لیے
 ضروری ہیں۔ حق رائے دہندگی اور مشینی ترقی کے درس سے زیادہ ضروری درس روحانی ترقی
 اور زندگی میں ”حلاوت اور روشنی“ حسن و عقل کی ضرورت کا درس ہے۔ تہذیب کے معنی یہ ہیں کہ
 آپ مشین، تعصبات اور انتشار سے بالاتر ہو کر زندگی کی اعلیٰ اقدار، روشنی طبع اور جمال زندگی
 کی نہ صرف تلاش کریں بلکہ انہیں زندگی میں رچانے بسانے کی بھی کوشش کریں۔ ”حلاوت اور
 روشنی“ کی تلاش محض چند اشخاص یا کسی ایک مخصوص طبقے کے لیے لازمی نہیں۔ جب تک کہ
 عوام الناس اس ضرورت کو محسوس نہ کریں اور ”حلاوت اور روشنی“ کو حاصل کرنے کے لیے عملی
 اقدام نہ کریں اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں ہوں گے۔

مذہبی اور سیاسی جماعتوں کی طرح تہذیب کا کام یہ نہیں ہے کہ عوام الناس کی سطح پر اتر
 جائے۔ اس کے برعکس وہ عوام الناس کو اعلیٰ سطح پر بلند کرنا چاہتی ہے۔ تہذیب انہیں محض چند
 نعرے دے کر اپنی طرف مائل نہیں کرتی۔ وہ ہر قسم کے طبقاتی احساس کے خلاف ہے اور طبقات
 کے وجود کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ تہذیب اعلیٰ ترین علم اور اعلیٰ ترین خیالات کو دنیا میں ہر
 طرف پھیلاتا چاہتی ہے۔ انسانوں کے لیے ایسے ماحول کو پیدا کرنا چاہتی ہے جس میں وہ ”حلاوت
 اور روشنی“ کے درمیان زندگی بسر کر سکیں۔ ایسا ماحول جس میں وہ اعلیٰ ذوق خیالات کو تخلیقی
 طور پر استعمال کر سکیں، البتہ یہ کہ ان خیالات کے اسیر نہ ہوں، اس لیے کہ کسی خیال کا اسیر ہونا خواہ وہ
 کتنا ہی عظیم کیوں نہ ہو، متعصب ہونے کے مترادف ہے۔

ہندو انسانوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ علم کو غیر مذہب، مشکل، تجریدی، ہمیشہ درآ

اور محدود عناصر سے پاک کریں۔ اسے انسان دوست بنائیں اور محض چند دانشوروں کے حلقے سے نکال کر عوام الناس تک پہنچائیں۔ ”حلاوت اور روشنی“ کی تلاش کرنا اور انہیں ہر طرف پھیلانے کی جدوجہد کرنا تہذیب کا عظیم کارنامہ ہے۔

آرنلڈ تہذیبی حوالے کو ادبی تخلیق و تنقید دونوں کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ کسی ایسے تہذیبی سانچے میں جہاں انتشار کی قوتیں ابھرا کئی ہوں، جہاں اعلیٰ اقدار کا احساس باقی نہ رہ گیا ہو، اور جاتی اور ادبی سرگرمی کی جگہ دنیوی و مادی سرگرمی لے لیتی ہے۔ محض یہی نہیں، یہ بھی ہوتا ہے کہ زندگی کو معروضی طور پر دیکھنے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔ تنقید کے لیے خواہ وہ زندگی کی تنقید ہو یا ادب کی، معروضی نقطہ نظر ضروری ہوتا ہے۔ آرنلڈ کا خیال ہے کہ نو دور و لٹی زاویہ نگاہ معروضی نقطہ نظر کا متحمل ہو ہی نہیں سکتا۔ معروضی اور غیر ذاتی نقطہ نظر کے معنی یہ ہیں کہ خیالات و تصورات کو ان کے عملی و افادی پہلو سے علیحدہ کر کے قبول کیا جائے اور ذہن کو فکر و خیال کی آزادی دی جائے۔ تنقیدی عمل اس معروضی و غیر ذاتی طرز فکر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ دنیا کے اعلیٰ ترین علوم اور اعلیٰ ترین افکار کا سراغ لگائے اور انہیں پھیلانے اور مروج کرنے کی کوشش کرے تاکہ فکر و خیال کی تازگی ممکن ہو سکے۔

آرنلڈ کی نظر میں اس کے اپنے عہد کی تنقید کی خرابی یہ تھی کہ وہ علمی و سیاسی تقاضوں کو اولیت بخشی تھی اور ذہن کے آزادانہ، معروضی اور غیر ذاتی استعمال کی محض ثانوی حیثیت تھی۔ آرنلڈ کی نظر میں تنقید کا کام یہ تھا کہ وہ علمی و افادی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اعلیٰ و ارفع کی تلاش کرے اور یوں انسانیت کو تکمیل کی طرف لے جائے۔ آرنلڈ کے عہد کے نو دور و لٹی ذہن نے آسودگی اور خود اطمینانی کی ایسی فضا پیدا کر دی تھی کہ اس میں تنقید اور ذہن رسا کا غیر ذاتی و معروضی استعمال ممکن ہی نہ تھا۔ اگر علمی زندگی کو مثالی زندگی تصور کر لیا جائے تو تنقید کا عمل رک جاتا ہے اور آسودگی و خود اطمینانی کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔

آرنلڈ شاعری کو تنقید حیات تصور کرتا ہے اور چونکہ تنقید کے معنی زندگی کو معروضی و غیر ذاتی زاویہ نگاہ سے دیکھنے اور اعلیٰ ترین اقدار و خیالات کی تلاش کر کے انسانیت کو تکمیل کی راہ دکھانے کے ہیں، لہذا اس کی نظر میں اعلیٰ ترین شاعری وہ ہوگی جو ”حلاوت اور روشنی“ کی حامل ہو، جس کے موضوعات میں ”اعلیٰ سنجیدگی“ (HIGH SERIOUSNESS) ہو اور جو ”عظیم اسلوب“ (GRAND STYLE) میں لکھی گئی ہو۔ ”اعلیٰ سنجیدگی“ اور

عظیم اسلوب کی پرکھ کے لیے اس نے جو معیار بنایا تھا وہ ہومر (HOMER) دانٹے (DANTE) شکسپیئر (SHAKESPEARE) اور ملٹن (MILTON) وغیرہ کے کلام کے اعلیٰ نمونوں پر مشتمل تھا۔ آرنلڈ کی نظر میں شاعری کو پرکھنے کے لیے وہ نمونے کسوتی تھے۔ یہ الفاظ دیگر وہ یہ سمجھتا تھا کہ اگر ہم کسی زمانے کی شاعری کو پرکھنا چاہیں تو ماضی کے عظیم کلاسیکی شاعروں کے موضوع اور اسلوب کے اعلیٰ نمونوں کے معیار پر اُسے پرکھ سکتے ہیں۔ ہم دیکھیں گے کہ آیا اس میں موضوع کے اعتبار سے اعلیٰ سنجیدگی اور اسلوب کے اعتبار سے عظیم اسلوب ہے یا نہیں۔ یوں آرنلڈ نے ایک طرف تو ہمیں تقابلی طریق کار سے روشناس کر کے تقابلی تنقید کا نظریہ پیش کیا اور دوسری طرف اس کلاسیکی نظریے کا اعادہ کیا جس کے مطابق روح شاعری اس آفاقی اور عمومی عنصر میں ہوتی ہے جو زمان و مکان کی قید سے آزاد ہر عہد میں مقبول ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں آرنلڈ کے اس تصور میں ادب کی زندہ روایت کے تصور کے بارے میں بھی ایک اشارہ ملتا ہے۔ جسے بعد ازاں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے زیادہ وضاحت سے پیش کیا۔ مگر معیار کو پرکھنے کا یہ طریق کار آرنلڈ کے اعلیٰ سنجیدگی و عظیم اسلوب کے تقاضوں پر مبنی ہے اس لیے یہ طریق کار بڑی حد تک محدود ہو گیا ہے۔ اسی کی بنا پر آرنلڈ نے چاسر (CHAUCER) اور برنس (BURNS) کو عظیم شاعروں کی فہرست سے خارج کر دیا اور ڈرائیڈن (DRYDEN) اور پوپ (POPE) کو شاعری کا کلاسیک مافکے کے بجائے ”نثر کا کلاسیک“ بتایا۔

انیسویں صدی میں بڑھتے ہوئے سائنسی اقدار کے پیش نظر آرنلڈ نے شاعری کی حیثیت کا واضح طور پر تعین کرنے کی کوشش کی۔ مذہب تو پوری انیسویں صدی میں دن بدن بڑھتے ہوئے سائنسی اور مادی رجحانات کا شکار ہو رہا تھا مگر شاعری کے بارے میں آرنلڈ نے یہ محسوس کیا کہ اس میں بعض ایسی اقدار موجود ہیں جنہیں سائنسی ترقی تباہ نہیں کر سکتی۔ آرنلڈ کا خیال یہ تھا کہ مذہب نے جن واقعاتی حقیقتوں کے ساتھ جذبات کو منسلک کیا وہ نئے زمانے میں ہمارا ساتھ چھوڑ رہی ہیں لیکن شاعری کے لیے ’خیال‘ ہی سب کچھ ہے۔ اس کے بقول:

”شاعری اپنے جذبات، خیال کے ساتھ منسلک کرتی ہے، خیال ہی

واقعاتی حقیقت ہے۔“

اس نے شاعری کے لیے ایسے معانی اور ایسی افادیت کی تلاش کی جس کے باعث وہ سائنس کے مفہوم اور سائنسی افادیت سے واضح طور پر مختلف نظر آنے لگی۔ آرنلڈ کے نزدیک شاعری کا

منصب یہ تھا کہ وہ زندگی میں اعلیٰ اقدار کو مروج کرے۔ شاعری کا یہ منصب موعود کی سنجیدگی اور اعلیٰ اسلوب کا متقاضی تھا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری انسانی تکمیل کے عظیم مقصد کو پورا کر سکتی ہے اسی لیے وہ معاشرے میں شاعری کی اہمیت کا قائل تھا۔ شاعری کی اہمیت کے ساتھ وہ تنقید کی اہمیت کا بھی قائل تھا۔ اس کی نظر میں تنقید کا کام یہ تھا کہ وہ غیر ذاتی و معروضی نقطہ نظر سے اعلیٰ ترین افکار و خیالات کی تلاش کرنے اور انہیں مروج کرنے کی کوشش کرے۔ یوں آرٹلڈ کے نزدیک شاعری اور تنقید دونوں انسانی معاشرت اور تہذیب کے فروغ کے لیے کوشاں ہوتی ہیں۔ غالباً تنقید و شاعری کے عمل میں ایک قسم کی مماثلت دیکھنے کے باعث وہ شاعری کو بھی زندگی کی تنقید کہتا ہے۔ البتہ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری کا کام ”خلوت و روشنی“ یا ”حسن و عقل“ کی اعلیٰ اقدار کو پھیلانا ہے جب کہ تنقید کا کام اعلیٰ افکار کی ترویج ہے۔ ایک مقام پر آرٹلڈ شاعری کی اہمیت جاتے ہوئے یہ کہتا ہے:

”شاعری کے بغیر ہماری سائنس نامکمل نظر آئے گی اور مذہب اور فلسفہ کے نام سے جو کچھ ہمارے سامنے ہے اس میں سے بہت کچھ شاعری کے لیے جگہ خالی کر دے گا۔“

آرٹلڈ کے اس خیال سے بالعموم یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ اس کے نزدیک شاعری مذہب کی جگہ لے گئی۔ غور کیجیے تو پتہ چلے گا کہ وہ اس بات کو محض ایک حد تک ہی صحیح سمجھتا ہے یعنی مذہب کے مروج رسوم و عقائد کی حد تک، جنہیں اس کے عہد کی زندگی کے حقائق نے قبول کرنے سے انکار کر دیا تھا۔ البتہ جہاں تک اصل مذہب کا تعلق ہے، یعنی مذہب کے اخلاقی و دروہانی پہلو کا، آرٹلڈ زندگی میں اس کی اہمیت کو تسلیم کرتا تھا۔ اس کے نزدیک مذہب اور شاعری دونوں دراصل ”تہذیب“ کے دو مختلف پہلو اور انسانی عرفان و بصیرت کے اظہار کی دو مختلف صورتیں ہیں۔ تاہم مندرجہ بالا اقتباس سے قطع نظر اگر ہم آرٹلڈ کے خیالات کا یہ حیثیت مجموعی جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ وہ اس حقیقت کا بڑی شدت سے معترف ہے کہ مذہبی عقائد سائنسی استدلال کے آگے نہیں ٹھہر سکتے، اس لیے سائنس نے زندگی سے مذہب کی افادیت کو ختم کرنا شروع کر دیا ہے۔ دوسرے یہ کہ مذہب انسان کو محض اخلاقی طور پر منظم کرتا آیا ہے جب کہ شاعری میں ایسی صلاحیتیں موجود ہیں جو انسان کی متوازن تنظیم کرتی ہیں۔ شاعری حسن و عقل کی اعلیٰ اقدار کا اظہار کرتی ہے اور اس طرح انسانوں کی متوازن و مکمل تنظیم میں حصہ لیتی ہے۔

اس طرح غالباً یہ کہا جاسکتا ہے کہ آرنلڈ مذہب پر شاعری کو ترجیح دیتا ہے۔

ناقد کی حیثیت سے آرنلڈ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے ادب کو معاشرتی و تہذیبی حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ فرد کو مرتبہ بخشے، اسے عالم و جد میں لے جانے یا اس کا تزکیہ نفس کرنے کے علاوہ اس کے نزدیک ادب کا منصب یہ تھا کہ وہ زندگی میں ان اعلیٰ اقدار کو پھیلانے جو انسانی معاشرت و تہذیب کی صحت اور نظم و ضبط کی ضامن ہوں۔ چونکہ آرنلڈ کی نظر میں ادب خود ”تنقید حیات“ تھا اس لیے اس کے نظام فکر میں تنقید بھی اعلیٰ منصب پر فائز ہوئی۔ ناقد کی ذمہ داری یہ ہے کہ وہ معروضی و غیر ذاتی زاویہ نظر سے اعلیٰ افکار و خیالات کو زندگی میں مروج کرے اور یوں تخلیقی صلاحیتوں کو پروان چڑھائے۔ پس آرنلڈ ادب و تنقید دونوں کے لیے ایسے اصول وضع کرتا ہے جو آفاقی ہوتے ہوئے بھی ہم عصر ادب و زندگی کے انتشار کو منضبط و منظم کرتے اور توازن کی راہ دکھانے میں مدد دے سکتے ہیں۔

رسکن

ملکہ وکٹوریہ کے دور کے انگلستان میں مسیحیہ آرٹلڈ کی طرح ایک مصلح، رسکن RUSKIN بھی تھا۔ اس دور کے سارے مصلحین ادب کو پورے معاشرتی عمل کا ایک حصہ سمجھتے تھے اور معاشرتی حوالوں سے ہی ادب و فن کی تنقید کرتے تھے۔ یہ دور اخلاقی ضابطوں کی تردید اور اصلاحی رجحانات کا دور تھا۔ متوسط طبقے کی سخت گیر اخلاقیات پورے معاشرے میں جاری و ساری تھیں اور ان کے اثرات سے اس زمانے کے مفکر و ادیب بھی نہ بچ سکے تھے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ آرٹلڈ متوسط طبقے کے خیالات و رجحانات کا سخت مخالف تھا مگر جہاں تک اخلاقیات کا تعلق ہے اس نے معاشرے کی مردہ اخلاقیات سے کسی قدر سمجھوتا کر لیا تھا۔ اصلاحی نقطہ نظر کا اخلاقی نقطہ نظر ہے تبدیل ہو جانا فطری بات ہے اور ہر اوقات اخلاقی نقطہ نظر ہر اصلاحی تحریک کا جزو لا ینفک ہوتا ہے۔ آرٹلڈ نے معروفی نقطہ نظر، اعلیٰ افکار و خیالات کی تلاش اور حسن و عقل کی اعلیٰ اقدار کی پیش کش کو انسانی معاشرے کے فروغ کے لیے نصب العین بنایا۔ لیکن رسکن اخلاقیات کے سلسلے میں اپنے دور کا صحیح نمائندہ ثابت ہوا۔ اس نے جمالیات کو اخلاقیات کے ساتھ گڈا مڈ کر کے فن کا ایک اخلاقی نظریہ پیش کیا جو اپنے عہد کے رجحانات کی مکمل نمایندگی کرتا ہے۔

ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ فلپ سڈنی کو اپنے عہد میں شاعری کی مدافعت کرنی پڑی تھی۔ اس نے اپنے عہد کے سپورٹن نظریات کے خلاف شاعری کے بارے میں ایک ایسا نظریہ پیش کیا جس کے مطابق شاعری اخلاقی بنیادوں پر اعلیٰ دارفح شے ثابت ہوئی۔ اس طرح سڈنی نے شاعری کو اخلاقی درس کا ذریعہ بتایا۔ رسکن کو اس قسم کی مدافعت کی ضرورت محسوس نہ ہوئی، وہ خود اپنے عہد کی سپورٹن اخلاقیات کا ہمنوا تھا۔ اب فنون کی حیثیت بھی مستحکم تھی لہذا ان کی

مداقت کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔ قون کے بارے میں رسکن نے یہ نظریہ پیش کیا کہ وہ جمال خداوندی کے مظہر ہوتے ہیں اور اس لیے تمام فنونِ خدائی صفات کے حامل ہیں۔ اس کا خیال یہ تھا کہ ”حسن کی بنیاد پاک، صادق اور کشادہ دل پر ہے۔“ اس لیے حسن کا ادراک محض ان لوگوں کو ہی ہو سکتا ہے جو پاک، صادق اور کشادہ دل رکھتے ہوں کہ ایسے ہی لوگ خدا کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں۔

اس مقام پر رسکن کا مقابلہ افلاطون سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ دونوں معلم اخلاق تھے اور دونوں نے شاعری کو اخلاقی زادیہ نظر سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی۔ افلاطون نے شاعری کو انسانی زندگی کے لیے مضر گردانا۔ در اخلاقی بنیادوں پر اُسے رد کر دیا۔ چونکہ شاعری انسان کے سفلی جذبات کو کچلنے اور دبائے کے بجائے انہیں تحریک دیتی ہے اس لیے افلاطون کی نظر میں وہ انسان کو اخلاقی طور پر کمزور کرتی ہے۔ پس افلاطون کے نزدیک شاعری اور اخلاقیات میں کسی قسم کا سمجھوتہ ہونا ممکن ہی نہ تھا۔ مگر رسکن اس سلسلے میں کسی الجھن میں گرفتار نہیں ہوا۔ وہ اپنے ہمہد کی ان اخلاقی اقدار کا تائیدہ تھا جن کے مطابق سارے معلمان اخلاق انسانوں کی طرف مائل ہونے کے بجائے فرشتوں کی طرف مائل تھے۔ اسی لیے اُسے اپنے نظریات کو جانچنے پر کھنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوئی۔ چونکہ اس ہمہد میں شاعری کی بنیادیں مستحکم تھیں اور وہ مقبول بھی تھی لہذا شاعری کو رد یا قبول کرنے کے بجائے محض ضرورت اس بات کی تھی کہ اُسے اخلاقی منصب پر فائز کر دیا جائے۔ رسکن نے یہ کام سرانجام دیا۔ اس کے باوجود کہ افلاطون کی طرح رسکن کا زاویہ نگاہ بھی اخلاقی تھا اور دونوں اخلاقی اقدار کو زندگی میں جاری و ساری کرنا چاہتے تھے، مگر فن کے بارے میں دونوں کے نظریات میں بعد المشرقین ہے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ شاعری اپنی ماہیت کے اعتبار سے اخلاقیات کی ضد ہے لہذا اس نے شاگردوں کو اپنی ریاست سے جلا وطن کر دیا۔ اس کے برعکس رسکن کا خیال یہ تھا کہ ماہیت کے اعتبار سے شاعری اور اخلاقیات میں مطابقت ہے۔ چونکہ قون اور اخلاقیات ایک دوسرے کے مطابق ہیں لہذا معاشرے میں فن کا مقام بہت بلند ہے۔ رسکن کا خیال تھا کہ فن اس الٰہی ذہن کی تخلیق ہو سکتا ہے جو انسانی تخیل کے ذریعے کام کرتا ہے۔

رسکن کے نزدیک ”حسن عطیہ خداوندی“ ہوتا ہے اور یہ بات وہ حسین معروض اور احساسِ حسن دونوں کے لیے صحیح سمجھتا تھا۔ وہ کہتا تھا کہ فن درس و تریب کا ذریعہ ہونا چاہیے اور یہی فن کا اصل مقصد و منصب ہے۔ فن کے متعلق اس کا خیال تھا کہ اس کی تخلیق و تحسین دونوں ہی نہایت سنجیدہ عمل ہیں، انہیں محض تفریح کا ذریعہ نہیں سمجھنا چاہیے۔ تخلیق فن و تحسین

فن ایسی چیزیں نہیں ہیں کہ انہیں محض فارغ اوقات میں سیکھا دیکھا جانے سے متوسط طبقے کی تاجرانہ ذہنیت ہمیشہ فنوں کو محض تفریحی مشغلہ سمجھتی رہی ہے۔ یہی حال عہد و کسور یہ کا تھا جب کہ بقول آرنلڈ کوئلہ، دولت اور مشین زندگی کی عظمت کی علامتیں تھیں۔ آرنلڈ اور رسکن دونوں اپنے عہد کے اس نودولتی رجحان کے خلاف جہاد کرتے نظر آتے ہیں۔ رسکن کا خیال تھا کہ فن پارے اپنے طور پر لائق تحسین و آفرین ہوتے ہیں۔ انہیں زندگی کے دیگر مقاصد کے تابع نہیں کرنا چاہیے اور دیگر مقاصد سے اس کی مراد مکان، زمین، خوراک وغیرہ ہیں۔ محض اس ادنیٰ درجے کی افادیت کے مفہوم میں رسکن فن کو غیر مفید تصور کرتا ہے۔ البتہ اعلیٰ مفہوم میں فن نہایت مفید شے ہے اس لیے کہ فن میں جمال خداوندی کا اعلیٰ سطح پر اظہار ہوتا ہے۔

احساس جمال کے بارے میں رسکن کا خیال یہ تھا کہ وہ نہ تو ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور نہ حواس کے ذریعے۔ یہ احساس دل میں پیدا ہوتا ہے اس لیے کہ دل ہی وہ مقام ہے جہاں خدا کے لیے احترام اور جذبہ تشکر ہوتا ہے اور دل ہی اس مسرت کی آماجگاہ ہے جو فطرت میں جمال خداوندی کے مشاہدے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہی جمال خداوندی فنکار کی متخیلہ کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے اور فنکار اسی جمال خداوندی کے تاثرات کو خوبصورت تصویروں اور دیگر فن پاروں میں پیش کرتا ہے۔ رسکن کے نزدیک قوت متخیلہ تین سطحوں پر کام کرتی ہے:

۱۔ یہ اشیا کو باہم مربوط کرتی ہے اور اس ارتباط سے نئی صورتوں کی تشکیل کرتی ہے۔ ذہن میں مختلف مثالوں کو ایک ترکیب میں پیش کرتی ہے۔ یہ ترکیب ذہن میں ایک قسم کی الہامی کیفیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ علیحدہ علیحدہ مثالیں بے معنی ہوتی ہیں۔ متخیلہ انہیں ایک وحدت میں پرو کر ایک معنی عطا کرتی ہے۔

۲۔ متخیلہ ذہن کو خیالات کی معمولی سطح سے بلند کر کے اُسے روحانی ترفع بخشتی ہے۔ یوں ذہن میں پڑی ہوئی مثالوں اور ان مثالوں کی مختلف ترکیبوں میں معنی کی زیادہ عمیق سطح پیدا ہو جاتی ہے۔

۳۔ متخیلہ صداقت کی تلاش میں اشیا کی ظاہری سطح سے نیچے اتر کر باطنی سطح کو دیکھتی ہے اور ان کی حقیقی معنویت کو ڈھونڈ نکالتی ہے۔ متخیلہ کے اس عمل کو ہم وجدان کے مائل قرار دے سکتے ہیں۔

شاعر بحیثیت معلم اخلاق رسکن کا خیال ہے کہ شاعر کا کام بنیادی طور پر اخلاقی دینا

دینا ہے۔ چونکہ شاعر و سخن کے نزدیک اعلیٰ اخلاق کا حامل اور خدا کا تائیدہ ہوتا ہے اس لیے اس کا کام یہ ہے کہ وہ انسانوں کو بہتر بنائے۔ جن کے بارے میں رسکن کا تصور یہ ہے کہ وہ انسانوں کی اخلاقی صلاحیتوں کو متاثر کرتا ہے۔ لہذا شاعر کا تخلیق کردہ حسن انسانوں کو اخلاقی طور پر بہتر بناتا ہے۔ اس سلسلے میں رسکن پر دو اعتراضات کیے جاسکتے ہیں:-

- ۱- ایسا کیوں ہے کہ بہت سے بدکردار شاعروں کے یہاں حسن کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ بدکردار انسان میں حسن کا تصور یا احساس کس طرح ممکن ہے؟
- ۲- ایسا کیوں ہے کہ بہت سے اعلیٰ اخلاق کے انسان مادی حسن سے بے نیاز ہوتے ہیں یا یہ کہ اسے رسکن کی طرح مقصود بالذات نہ سمجھتے ہوئے روحانی تہذیب کا آکر کار سمجھتے ہیں؟

یہ دو اعتراضات اس لیے بھی ضروری ہیں کہ بقول رسکن بدکردار انسان کو فن کی اعلیٰ تخلیقی صلاحیت حاصل ہی نہیں ہو سکتی۔ وہ فن کو الوہیت کا ترجمان سمجھتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ عیسائی دنیا نے فن کی بے قدری کے باعث مہلک نقصانات اٹھائے ہیں۔

اس الجھن سے بچنے کے لیے رسکن حسن کے تجربے کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے:

- ۱- حسن سے مسرت حاصل کرنے کا حیوانی شعور۔
 - ۲- پاکیزہ اور ارفع مسرت اور حسن کے مشاہدے سے خداوند تعالیٰ کے لیے جذبہ تشکر۔
- رسکن کے نزدیک یہ دوسری قسم کی ارفع مسرت ہی ہیں اللہ تعالیٰ کے عطیہ حسن کو سمجھنے اور اس پر غور و فکر کرنے کا شعور بخشتی ہے۔ مگر رسکن ارفع احساس جمال کے لیے حیوانی سطح کے احساس حسن کی موجودگی ضروری سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک جو اس کی قوت حسن کے ادراک کے لیے ضروری ہے۔ احساس جمال کے سلسلے میں بدکردار اور اعلیٰ کردار کے انسان میں رسکن فرق یوں کرتا ہے کہ بدکردار انسان حسن کے حیاتی ادراک سے آگے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ اسی لیے ایسے انسان کے فن میں اس کے اخلاقی زوال کی مناسبت سے کچھ نہ کچھ خامی ضرور رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس اعلیٰ کردار انسان حسن کے حیاتی ادراک سے آگے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ حسن کو مظہر ذات الہی سمجھتے ہوئے اس سے اعلیٰ و ارفع مسرت حاصل کرتا ہے۔ یوں وہ اعلیٰ فنی تخلیق پر بھی قادر ہوتا ہے۔ اس فرق کے باوجود رسکن ہمیں پورے طور پر مطمئن نہیں کرتا۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ احساس جمال کے لیے حسن کا حیاتی ادراک ضروری ہے اور جو اس کی قوت اعلیٰ کردار اور بدکردار دونوں قسم کے

لوگوں میں بلا کسی تعزین کے موجود ہوتی ہے تو کم از کم اس بنیادی قوت کو اور اس سے حاصل شدہ احساسِ حسن کو کسی بھی اخلاقی نظریے کے تابع نہیں کیا جاسکتا۔

افلاطون کے ذہن میں بھی اسی قسم کی کشمکش تھی۔ جب اس نے یہ دیکھا کہ فن کا تعلق جو اس کی پرفریب دنیا سے ہے تو اس نے اپنی مثالی دنیا کو حقیقت مانتے ہوئے اُسے جو اس کی دنیا سے بالکل علیحدہ کر لیا، اور فن کو ادنیٰ سطح کا اعلیٰ قرار دیتے ہوئے اُسے رد کر دیا۔ رسکن نے افلاطون کی طرح جو اس کی دنیا کو شک کی نظر سے نہیں دیکھا اور جو اس کو حُسن کے احساس کے لیے ضروری خیال کیا۔ اسی لیے رسکن اس تضاد کا شکار ہو گیا کہ گو احساسِ حُسن جو اس کی ادنیٰ اور حیوانی صلاحیت کے بغیر ممکن نہیں لیکن فن کی اعلیٰ قدر کا تعلق ارفع روحانی دنیا سے ہے جو جو اس کی دنیا سے بلند تر ہے۔

رسکن کے اس نظریے کو ایک اور طرح بھی چیلنج کیا جاسکتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی فن پارے کے کمال کو فن کار کے اعلیٰ اخلاق اور بلند کردار کی روشنی میں پرکھنا چاہیے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر ہم کسی شاعر کو کس اخلاقی معیار پر پرکھیں گے؟ ہمارے اخلاقی معیارات بھی مختلف فلسفہائے زندگی اور مختلف مذہبی تنظیموں کے باعث مختلف ہوتے ہیں۔ غالباً رسکن کا جواب یہ ہو گا کہ اعلیٰ اخلاق کے سلسلے میں وہ فلسفیانہ یا نظریاتی تعصبات کو پیش نظر نہیں رکھتا۔ وہ محض ہمہ گیر اخلاقیات اور عالمگیر نیکیوں اور بدیوں کو دیکھتا ہے۔ یوں ہم رسکن کے تصور کی وضاحت اس طرح کر سکتے ہیں کہ اس کے نزدیک فن پارے کی تحسین ان نیکیوں اور خوبیوں کی بنیاد پر ہونی چاہیے جو تمام عالم انسانی میں مقبول ہیں۔

رسکن کے حق میں یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ بالعموم ادب میں فن کار کے اخلاقی رویوں کا سراغ مل جاتا ہے۔ اس کی اخلاقی قدریں، اس کی نیکیاں اور خوبیاں، اس کے تخلیق کردہ ادب کے ذریعہ رونما ہوتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زندگی میں اخلاقی اقدار بنیادی حیثیت رکھتی ہیں، یوں کہیے کہ زندگی میں رچی بسی ہوتی ہیں۔ چونکہ فن کار اپنے موضوعات زندگی سے اخذ کرتا ہے اس لیے وہ اخلاقی قدروں کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ فن کار کی شخصیت کے اظہار میں وہ تمام چیزیں شامل ہوں گی جن سے اس کی شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے۔ انہیں چیزوں میں اخلاقیات بھی شامل ہے۔ کالزورڈی (GOLSWORTHY) نے بھی ایک بار یہ کہا تھا کہ کسی شخص کو ہم عظیم انسان اس وقت تک نہیں کہہ سکتے جب تک کہ اس میں اخلاقی خوبیاں موجود نہ ہوں۔ اسی

بات کو الٹ کر بھی کہا جاسکتا ہے کہ اخلاقی کمزوریوں کے تناسب سے انسان کی عظمت میں کمی واقع ہو جاتی ہے اور رسکن بھی اسی بات کا قائل تھا۔

رسکن کے نظریات کے حق میں خواہ کتنے ہی دلائل جمع کر لیے جائیں مگر اس اعتراض سے کوئی مفروضہ نہیں کہ اس نے فن کے منصب و وظیفے کے سلسلے میں بنیادی مفروضے ہی غلط بنائے ہیں۔ رسکن کے بنیادی مفروضے یہ ہیں :

- ۱۔ محض مجسمہ سازی ہی نہیں بلکہ تمام فنون عوام کے لیے ہونے چاہئیں۔
 - ۲۔ تمام فنون سبق آموز ہونے چاہئیں اور یہی ان کا سب سے بڑا مقصد ہے فن تعمیر اپنے اسلوب کے اعتبار سے اور دیگر تمام فنون اسلوب اور موضوع دونوں کے اعتبار سے سبق آموز ہونے چاہئیں۔
 - ۳۔ عظیم تخیلاتی فنون مثلثیت تراشی یا ڈرامے کو یہ بتانا چاہیے کہ انسانی زندگی میں کیا حسن ہے۔ اس کے ساتھ ہی انہیں ماضی کی نیکیوں اور خوبیوں کا درس بھی دینا چاہیے۔
 - ۴۔ فنون کو پرکھنے کا معیار یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ آیا وہ عوام الناس کے ذہن کو جن کے لیے وہ تخلیق ہوتے ہیں متاثر کرتے ہیں یا نہیں۔
 - ۵۔ فن کے اسلوب کی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ اس کی ہیئت کو دیکھ کر لوگ اس کے مواد کو بھول جائیں اور فن کے فریب نظر کے ذریعے اخلاقی درس لیں۔
- مندرجہ بالا مفروضوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ رسکن یہ نہیں کہتا کہ ہم فنون سے اخلاقی درس بھی لے سکتے ہیں۔ وہ یہ کہتا ہے کہ فنون کا بنیادی مقصد ہی اخلاقی درس دینا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ یہ بھی تقاضہ کرتا ہے کہ فن کی خوبی یہ ہونی چاہیے کہ ہم اس کے مواد کو بھول جائیں۔ یعنی یہ کہ اس کی ہیئت سے پیدا شدہ فریب نظر سے مسرت حاصل کریں اور اس کے باوجود اس سے اخلاقی درس بھی لیں۔ دوسرے لفظوں میں اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ ہم سے یہ چاہتا ہے کہ ہم فن کو مقصود بالذات بھی سمجھیں اور اخلاقی درس کا ذریعہ بھی۔ علاوہ انہیں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ رسکن اخلاقی درس دینے کو فن کا بنیادی مقصد بتاتے ہوئے، فن، فلسفہ اور خطابت کے آپس کے فرق کو ختم کر دیتا ہے۔ غور کیجئے تو پتہ چلے گا کہ سائنسدان اور فلسفی اشیاء کے متعلق جاننے اور انہیں ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں، خطیب کا کام لوگوں کو ترغیب دینا ہے۔ معلم اخلاق درس دیتا ہے، وہ لوگوں کو یہ بتاتا ہے کہ زندگی کو اس طرح ہونا چاہیے، مگر

فن کار اظہار کے ذریعے یہ بتاتا ہے کہ 'زندگی یوں نظر آتی ہے، فن کار کا بنیادی فریضہ محض یہ ہے کہ زندگی کا وجدانی ادراک حاصل کرے اور اس کا مکمل اظہار اس طرح کرے کہ ابلاغ ممکن ہو۔ کیا فن کار کے لیے یہ ممکن ہے کہ وہ زندگی کو تخیل اور وجدان کی سطح پر قبول کرنے کے بعد اس کا اظہار کسی ایسے طریق سے کرے جو اس کے تخیل اور وجدان کے متافرم ہو۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ فلاں فنکار برائیوں سے محبت کرتا ہے یا یہ کہ نیکیوں پر اس کی نظر نہیں ہے مگر ہم اخلاقیات کے نام پر اس سے یہ توقع نہیں رکھ سکتے کہ وہ اپنے تجربات اور مشاہدات سے خلوص نہ فرماتے۔

معلم اخلاق ہمارے اعمال پر اثر انداز ہوتا ہے اور فن کار ہمارے ادراک اور مشاہدات کو تیز تر کرتا ہے۔ ہمارے تخیل اور وجدان کو جگاتا ہے۔ معلم اخلاق اپنے کام کو ذریعہ سمجھ کر ہر شے ایک بالاتر مقصد اپنے سامنے رکھتا ہے۔ فن کار کا عمل مقصود بالذات ہوتا ہے وہ اپنے فن پہلے کی تکمیل کے آگے کوئی اور مقصد پیش نظر نہیں رکھتا۔ یہ الگ بات ہے کہ کسی فن پارے میں اخلاقی مقصد بھی مضمر ہو، اور وہ نیکیوں اور خوبیوں کا حامل ہو۔ فن کی تکمیل کسی اور ضرورت کے تحت نہیں ہوتی۔ فن اپنی ضرورت آپ ہے۔ اس کا کام محض یہ ہے کہ وہ ہماری قوتوں اور صلاحیتوں کو بیدار کرے۔ فن کار اپنی ذہنی تصویریں دلوں کو کسی اخلاقی مقصد کے تحت توڑ مروڑ کر پیش نہیں کرتا اور اگر وہ یہ کرے تو اپنے فن کے ساتھ مخلص نہیں ہوگا۔ فن کو محض اخلاقی سندس کا ذریعہ سمجھنا ایسا ہی ہے جیسا اس تصور کا متضاد تصور یعنی "فن برائے فن"۔

والٹر پیٹر

رکھنے نے فن کو درس دے کر غیب کا ذریعہ بنا کر اُسے اخلاقیات کا آلہ کار بنا دیا۔ والٹر پیٹر (PATER) کے نزدیک فن کسی اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ ہونے کے بجائے بطور خود مقصد تھا۔ اس کا تصور یہ تھا کہ ہم زندگی کو فنی سطح پر محض اس وقت بسر کر سکتے ہیں جب کہ ہم مقصد اور ذریعے کو ایک سمجھیں۔ فن اور شاعری کی اخلاقی اہمیت اس بات میں ہے کہ ہم زندگی میں مقصد و ذریعے کی ایک کائی کے تصور کو پھیلا دیں۔ پیٹر کا خیال تھا کہ فن کا کام درس و تدریس یا قوانین نافذ کرنا نہیں ہے۔ فن ہمیں زندگی کے میکائیکس سے تھوڑی دیر کے لیے علیحدہ کر کے سکون بخشتا ہے۔ اس کے نزدیک سب سے بڑی اخلاقی ضرورت یہ تھی کہ زندگی فن کی اعلیٰ سطح پر بسر کی جائے۔

پیٹر ادب کا مسئلہ اس طرز اظہار کو سمجھتا ہے جس کے ذریعے ادیب زندگی کے بارے میں ایک زاویہ نگاہ پیش کرتا ہے۔ پس تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ ادیب پر اسی زاویہ نگاہ سے روشنی ڈالے۔ گویا پیٹر کے نزدیک ادب محض اس وقت ادب بنتا ہے جب وہ اپنے مخصوص طرز اظہار کے ذریعے زندگی کے بارے میں کوئی زاویہ نظر پیش کرے اور تنقید اس زاویہ نظر یا یہ الفاظ دیگر طرز اظہار کا مطالعہ ہے۔ اس کے نزدیک ادب اور فن محض زندگی کا جز نہیں ہیں بلکہ وہ پوری زندگی ہیں۔ بشرطیکہ ہم زندگی کی اعلیٰ روحانی سطح کو سمجھ لیں۔

پیٹر کا خیال ہے کہ درڈز دور تھو کی شاعری میں ادنیٰ و اعلیٰ دونوں قسم کے موڈ ملتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ اس کے یہاں ایک قسم کی ثنویت (DUALISM) ہے۔ ادنیٰ موڈ کے اظہار کے وقت وہ ایک عام سطح کی زندگی کا اظہار کرتا ہے اور اسی لیے اس کی شاعری بسا اوقات اعلیٰ سطح حاصل نہیں کرتی۔ بہر صورت پیٹر، درڈز دور تھو کے یہاں ادنیٰ سطح کی شاعری کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے لیے عام انسان کی طرح زندہ رہنا ضروری تھا۔ غالباً وہ یہ سمجھتا

ہے کہ شاعر مہوتے سے پہلے کسی شخص کا عام انسان ہونا ضروری ہے، مگر پیٹر کا مثالی فن کا محض اعلیٰ سطح کی انسانیت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ زندگی کی اعلیٰ سطح پر زندگی بسر کرتا ہے یعنی احساس و ادراک کی اعلیٰ سطح پر، جہاں وہ کائنات کی نوعی کو سنتا ہے۔ اس سطح پر یا تو وہ تخلیق فن کرتا ہے یا پھر تحسین فن۔ اس کا یہ مثالی فن کا تجربہ برائے تجربہ کا قائل ہے۔ اس کے خیالات ٹھوس اور خوبصورت اشیاء کی طرح اس کے ساتھ رہتے ہیں۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ افلاطون بھی خیالات کو اسی طرح اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ وہ ان سے اس طرح بات کرتا ہے، اس طرح پیار کرتا تھا گو یا وہ انسان ہوں۔ پیٹر کا یہ مثالی فن کا مذہب، ادب اور فلسفے سے وہ کچھ حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے جو اسے زندگی کو فن کی سطح پر بسر کرنے میں مدد دے۔

پیٹر کے نزدیک فن اور اس کی تنقید و تحسین کو چند اصولوں کا پابند نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک خاص قسم کے مزاج کا معاملہ ہے جو بقول پیٹر:

”محض نظریات کی سخت گیری سے آزاد ہوا اور اس کے باوجود خیالات سے لرزتا ہو۔“

ایسے مزاج کے لیے ضروری ہے کہ وہ جن کے تمام محرکات کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھے مگر اس آزادی کے باوجود منظم رہے۔ پیٹر اعلیٰ تنقیدی ذہن کے لیے یہ ضروری سمجھتا ہے کہ وہ اپنی تنظیم کرتے وقت ہر قسم کے رسمی تصورات و تعصبات سے آزاد ہو جائے اور نئے خیالات اور نئے اسالیب کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو۔ اس کے مطابق اس معیار کے حصول کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید کے لیے پہلے سے قوانین نہ وضع کیے جائیں، اس لیے کہ تخلیق تمام بنے بنائے قوانین کو توڑ دیتی ہے۔ ناقد کی حیثیت سے پیٹر جس چیز کا متلاشی ہے وہ فن کار کا تخلیقی جوہر ہے جو اس کی پوری شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور اسے زندگی کی تمام چیزوں سے میسر کرتا ہے۔ فن کار کا یہ جوہر اس کے خیالات اور اس کے اسالیب میں ظاہر ہوتا ہے۔ پیٹر کے نزدیک خیالات اور اسالیب دو چیزیں نہیں ہیں۔ پیٹر کا طریق کار یہ ہے کہ وہ انسانی روح کو جسم کے ذریعے دیکھتا ہے شاید اس لیے کہ وہ جسم اور روح کی دوئی کا قائل نہیں ہے۔ اسی طرح وہ ادب و فن کے جوہر کو اسلوب زبان و بیان اور ہیئت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جسم و روح کی ایکائی کی طرح وہ خیالات و اسلوب کی ایکائی کا قائل ہے۔

پیٹر کا خیال ہے کہ فن کار زندگی کے واقعات حقائق کو پیش نہیں کرتا وہ ان کے بارے

میں اپنے تصورات و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ اس کے فن میں عظمت اس تناسب سے پیدا ہوگی جس تناسب سے وہ اپنے احساس کے اظہار میں سچا ہوگا۔ پیسٹر کے نزدیک فن کا سارا حق اس اظہار کی سچائی سے پیدا ہوتا ہے۔ یہاں وہ اعلیٰ عرفان کی بات نہیں کرتا اور آنکھ لاندہ دیکھنے والے کے یہاں وہ خود اعلیٰ و ادنیٰ امور کی بات کرتا ہے۔ وہ اعلیٰ عرفان کو لازمی قدر سمجھتا ہے اور حق کا ماخذ محض اظہار کی سچائی کو بتاتا ہے۔ اس طرح اس کے نزدیک فن، واقعاتی حقائق کے متعلق فن کار کے احساسات و تاثرات کو ایک ہیئت ملنے کا نام ہے۔

پیسٹر کے بارے میں ایک بات یہ سمجھنے کی ہے کہ اس کے نظام فکر میں شہرت عام حاصل کرنے والے ادیب کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ نہ ہی اس کے ذہن میں عام قارئین کا کوئی تصور ہے۔ اس کے ذہن میں زندگی کی اعلیٰ فنی سطح کا ایک تصور ہے جس پر اس کا فن کا زندگی بسر کرتا ہے۔ ادب و فن کے حوالے سے ہی عام لوگ بھی عامیانہ زندگی سے تھوڑی دیر کے لیے بلند ہو سکتے ہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ادبی فن کار اپنے الفاظ کی چھان بین کرتا ہے اور محض انہیں قبول کرتا ہے جو صداقت اظہار کے لیے ضروری ہوں۔ وہ سطحی اور مزین الفاظ کو ترک کر دیتا ہے اور زبان کے سچے عاشق کے طور پر ان لوگوں سے نفرت کرتا ہے جو اسے لاپرواہی سے استعمال کرتے ہیں۔

پیسٹر کے نزدیک الفاظ ادب کا وسیلہ ہوتے ہیں لہذا انہیں استعمال کرنے کے لیے انتہائی احتیاط کی ضرورت ہے۔ یہ احتیاط پورے فن پارے کی ساخت و بافت کے لیے ضروری ہے۔ یہ ادب و فن کی وہ ضرورت ہے جس کے بارے میں پیسٹر خود یہ کہتا ہے کہ اسے ”میں اسلوب میں ذہن کی ضرورت کا نام دیتا ہوں“ الفاظ کے علاوہ پیسٹر کے نزدیک ذہن ہے جو فن پارے کے پورے نظام، پوری ساخت اور تار و پود میں خود کو ظاہر کرتا ہے۔ تیسری اہم چیز درج ہے اور درج سے پیسٹر کی مراد وہ شخصیت ہے جو زبان کے ذریعے اپنا ابلاغ کرتی ہے، اور جس کی اپیل تعلق اور جذبے کی اپیل ہوتی ہے۔ اسی کے باعث ہمیں کسی کتاب میں مصنف نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہیے کہ اسلوب میں ذہن سے پیسٹر کی مراد فنی و تکنیکی عنصر اور درج سے مراد جذباتی و روحانی عنصر ہے۔

اسلوب کے سلسلے میں پیسٹر اظہار کے خلوص کا متقاضی ہے۔ وہ فلاسفی کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ ”ادبی اسلوب کا شہید تھا“ اس کے مطابق فلاسفی کے یہاں خلوص کی سب سے اعلیٰ صورت، یعنی اظہار کا خلوص محض اس پرانے مقصد کے کو یاد نہیں دلاتا کہ اسلوب

انسان ہے۔ " وہ تو ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ اسلوب ہی حقیقی انسان ہے۔ پیٹر کا یہ نظریہ فن کارانہ علوم پر مبنی ہے۔ علوم سے اس کی مراد جذبہ کا خلوں نہیں بلکہ وہ فن کارانہ کچھتی و دلجمعی ہے جس کے ساتھ فن کار فن پارہ کی تکمیل کرتا ہے۔

نظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر کے لیے مواد اور موضوع زیادہ اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ اسلوب کی اہمیت جانتے ہوئے موضوع سے بے اعتنائی پر نظر آتا ہے۔ اس کے استدلال سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ موضوع خواہ کچھ ہو اظہار میں ٹھگی ہوئی چاہیے۔ مگر ہمیں اس کے اس خیال کو ماننے میں تامل ہوتا ہے۔ ہم پیٹر کے ہم خیال محض اس وقت ہو سکتے ہیں جب کہ ہمیں یہ علم ہو کہ فن کار جس چیز کا اظہار کر رہا ہے وہ فی الحقیقت کسی اہمیت کا حامل بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہم یہ نہیں سوچ سکتے کہ موضوع خواہ کتنا ہی پیش پا افتادہ اور عامیانه ہو محض اس کا مکمل اور خوبصورت اظہار، فن سے عبارت ہوگا۔ اگر ہم پیٹر کے اس نظریہ پر غور کریں کہ سارا حسن "سجائی کی خوبصورتی یا یہ الفاظ دیگر اظہار میں ہے" تو اس سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ بالآخر پیٹر کے نظریات اپنے منطقی نتیجے پر پہنچ گئے اور اس کے مقلدوں نے اس خیال کو اپنا لیا کہ محض اسلوب اور اظہار ہی فن ہے۔

گو پیٹر نے بات واضح طور پر نہیں کہی لیکن اس کے مختلف اشارے ہمیں اسی طرف لے جاتے ہیں جہاں اس کے مقلد گئے۔ پیٹر فن کار کے تجربات و تاثرات کو وہ زندگی نہیں سمجھتا جو کسی فن پارے کی ہئیت کے اندر ہوتی ہے یا جو ہئیت کی تخلیق کرتی ہے۔ اس کی نظر میں ایسے تجربات و تاثرات خود ہئیت ہوتے ہیں۔ پیٹر کا سارا اندر الفاظ پر ہے، الفاظ کے انتخاب اور ان کی ترکیب و ترتیب پر ہے۔ گویا یہ الفاظ درج کو جسم عطا کرتے ہوئے اپنی کسی ایسی باطنی قوت کو بروئے کار لاتے ہیں جو ان میں موجود ہوتی ہے۔ اسی باعث کسی فن پارے میں توانائی اور حسن پیدا ہوتا ہے۔ یوں پیٹر اسلوب اور اظہار کے عظیم ترین امکانات کا قائل ہے اور ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ اگر موضوع اور مواد بے کار ہو تو بھی اظہار کی قوت کے باعث فن کے حسن میں کوئی کمی واقع نہیں ہوگی پیٹر کے تصورات کے مطابق فن کار کے اسلوب اور اظہار کے پیچھے زندگی کی تحریک نہیں ہوتی۔ پیٹر زندگی سے بے نیاز ہے اس کی اپنی تحریروں سے بجا بھی واضح ہوتا ہے۔ اس کا مثالی ہیرو میریس (MARIUS) جن تجربات سے گزر رہا ہے وہ بھی بہم اور کھوکھلے معلوم ہوتے ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر کے نظریات فن پارے کے ایک عنصر پر زیادہ زور دینے کا نتیجہ ہیں اور وہ فن کے متعلق اس کے مخصوص زاویہ نگاہ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اگر یہ بات صحیح ہے کہ فن پارے کی تخلیق میں موضوع اور طرز اظہار دونوں اصول کار فرما ہوتے ہیں تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ پیٹر محض ایک اصول پر زور دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں جس تناسب سے کسی ناقد کے نزدیک اسلوب و طرز اظہار اہم ہوگا اسی تناسب سے وہ کسی ایسے نظریہ فن کی طرف مائل ہوگا جو مثالی تو ہوگا مگر گرد و پیش کی زندگی سے اس کا رابطہ ختم ہو جائے گا۔ زندگی کا خام مواد یعنی تند و تیز جذبات اور گونا گوں حسی تاثرات ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ وہ اعلیٰ و ادنیٰ اسب کی ملکیت ہیں۔ لیکن اس کے برخلاف اعلیٰ اظہار کی صلاحیت محدود ہے چند لوگوں میں ہوتی ہے، محض ان لوگوں میں جنہوں نے اس کے لیے ریاض کیا ہو، نظم و ضبط کے ساتھ اس کی تربیت حاصل کی ہو، جو زبان کے مزاج سے مکمل طور پر واقف ہوں اور الفاظ کے تیور پہچانتے ہوں۔

اپنے ان نظریات کے مطابق پیٹر ان لوگوں سے بے نیاز معلوم ہوتا ہے جن کا شمار دنیا کے اعلیٰ ادیبوں میں محض اس لیے ہوتا ہے کہ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ گو یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اگر ان کی قوت اظہار بھی اتنی ہی بلند ہوتی جتنے ان کے موضوعات تو شاید وہ اعلیٰ تر مقام کے حامل ہوتے۔ پیٹر کا کہنا ہے کہ سارا فن ”فضول اور دافر چیزوں کے اخراج میں ہے“ لیکن اس اصول کو ایسے عظیم فن کاروں مثلاً ڈکنس اور ٹیکسیر پر منطبق نہیں کیا جاسکتا اور اس اصول کو عظیم رومانی شاعروں یا حقیقت پسند ادیبوں پر منطبق کیا جاسکتا ہے۔ اگر ہم ایسا کریں تو بہت سے ادیبوں کو عظیم ادیبوں کی فہرست سے خارج کرنا پڑے گا۔

یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ جامعیت کی کمی، افراط و تفریط کی موجودگی اور

مواد کے غیر توازن سے ادیب کی فنی صلاحیتوں پر حرف آتا ہے مگر بقول بن جیانس (BEN JONSON) ”زیادتی کا انتشار کی بے بضاعتی سے بہتر ہے“ زبان و بیان کی خوبیوں کو زندگی کے مواد پر ترجیح دینا ایک ایسی ذہنیت کا مظاہرہ ہے جس کے مطابق ظاہری حسن و صورت کو حسن سیرت پر فوقیت دی جاتی ہے۔ گو خود پیٹر نے ایک مقام پر اس بات کو تسلیم کیا کہ عظیم فن میں انسانیت کی روح ہوتی ہے، تاہم اس کے عام نظریات سے ان ناقدوں کو بہت زیادہ تقویت ملی جنہوں نے بعد ازاں ”فن برائے فن“ کے نظریہ کی آڑ میں ادب و فن کو فیشن سے تعبیر کیا۔

”فن برائے فن“ کی تحریک کی ابتدا تو فرانس میں ایڈگرا ملین پورے اثرات کے تحت ہوئی، وہ مسلر (WHISTLER) کے ذریعے انگلستان پہنچی، اور انگلستان میں آسکر ویلڈ (OSCAR WILDE) کے ہاتھوں پر وہ ان چڑھی۔ وہ مسلر اور اس کے ساتھی فن کے سلسلے میں رسکن (RUSKIN) کے اخلاقی نظریات کے شدید مخالف تھے اور بڑی حد تک پیٹر کے نظریات سے ہم آہنگی محسوس کرتے تھے۔ تاہم انہوں نے پیٹر کے نظریات کی اڑنے کو ادب کو زندگی سے بالکل غیر متعلق کر لیا جو خود پیٹر بھی نہ چاہتا تھا۔ پیٹر کے نزدیک فن ”واقعاتی حقیقتوں کے احساس“ کا ”اظہار“ تھا اور یہ بھی کہ اس میں ”انسانیت کی روح“ کی کار فرمائی بھی ضروری تھی۔ مگر وہ مسلر اور اس کے ساتھیوں کے نزدیک یہ تمام تقاضے جو زندگی اور فن کا رشتہ استوار کرنے کے لیے ضروری تھے، فن کار کے نجی تاثرات بن کر رہ گئے۔ وہ مسلر نے رسکن کے اس اعلان کا کہ فن عوام کو اخلاق سکھاتا ہے، صحیح جواب دیا کہ اگر فن اخلاقیات سکھانے لگے تو وہ اپنی ماہیت سے منکر ہو گا۔ فن کا اپنا دائرہ کار ہے اور وہ اخلاقیات کے دائرہ کار سے متعلق ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن وہ مسلر اور اس کے ساتھیوں نے محض اس پر اکتفا نہیں کیا۔ انہوں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور یہ دعویٰ کیا کہ فن کی ایک اعلیٰ تہذیبی سطح ہوتی ہے جس کا تعلق غیر مہذب، بے ترتیب عوام کے ساتھ ہو ہی نہیں سکتا۔ عوام تو اپنے غیر مہذب جذبات و تاثرات کے ساتھ زندگی بسر کرتے ہیں، وہ زندگی کی اس اعلیٰ سطح کا تصور ہی نہیں کر سکتے جس پر ادب و فنکار زندگی بسر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ فن کو عوام کی اصلاح کا ذریعہ بنانے کا مطلب یہ ہے کہ اُسے زندگی کی ادنیٰ سطح پر گھسیٹ کر اس کی تذلیل کی جائے۔ علاوہ ازیں فن کار زندگی کی ادنیٰ اور پست سطح کا اظہار نہیں کرتا۔ وہ اپنے اعلیٰ ادراک سے جن چیزوں کا مشاہدہ کرتا ہے اور وہ تاثرات جو اس کے ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں محض اسی کے لیے اہم ہوتے ہیں۔ چونکہ عوام الناس پست سطح پر زندگی گزارتے ہیں اس لیے فن کار کے مشاہدات و تاثرات ان کے لیے بے معنی ہوں گے۔ فن کار کی تخلیق محض اس شخص کے لیے کوئی مفہوم رکھے گی جو فن کار کے تنہا راستے پر چل کر فنی بصیرت حاصل کرے اور محض اس طرح اُسے فن میں وہ سکون مل سکتا ہے جو خود فن کار حاصل کرتا ہے۔

پس فن برائے فن کے نظریے کے مطابق فن کا مقصد مسرت یا سکون بخشنا ہے۔ فن کا موضوع خواہ کچھ ہو، فن کار کی وفاداری محض اس کے اپنے تاثرات سے ہوتی ہے۔ رسکن بھی اس

حقیقت کو ماننا تھا۔ وہ کہتا تھا کہ فن کار کو یہ لازم ہے کہ وہ اپنے تاثرات و فاداری پر تے اور اگر کوئی فن کار یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنے تاثرات سے بے اعتنائی برت کر کسی فلسفہ یا کسی نظریہ کی بنیاد پر کوئی بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے تو یہ اس کی خام خیالی ہے۔

یہ بات صحیح ہے کہ فن کار اپنے تاثرات کا وقادارہ کر دیگر نظریات اور فلسفوں سے غیر جانبداری برتتا ہے اور فن کی غیر جانبداری کا یہ نظریہ ایک حد تک قابل قدر بھی ہے۔ مگر اس جمالیاتی نقطہ نظر سے دو قابل اعتراض باتیں پیدا ہوئیں:

۱۔ اول یہ کہ فن کی غیر جانبداری کے نظریے کے مدعی یہ بات بھول گئے کہ فن کی جڑ میں ہمیشہ گرد و پیش کی واقعاتی زندگی میں ہی ہوتی ہیں خواہ وہ فن حقیقت پسندانہ ہو یا تاثراتی، روانوی ہو یا کلاسیکی، علامتی ہو، تمثیلی یا تجریدی۔ زندگی سے الگ فن کی کوئی اور بنیاد تلاش کرنا بے معنی بات ہے۔ ہر فن معروضی اظہار چاہتا ہے اور کسی ایسے موضوع کی تلاش کرتا ہے جس کی ماہیت کو معروضی اظہار کے ذریعے نمایاں کیا جاسکے۔

۲۔ دوسرے یہ کہ ان کا خیال یہ تھا کہ فن کارانہ صلاحیتیں مخصوص قسم کی ہوتی ہیں اور اپنی کیفیت و کمیت کے اعتبار سے ان صلاحیتوں سے قطعی مختلف ہوتی ہیں جو دیگر کاموں میں صرف ہوتی ہیں۔

مگر جدید نفسیات اور ہماری عام فہم، دونوں اس تصور کے خلاف ہیں۔ یہ تصور ایک اور غلط فہمی پیدا کرتا ہے اور وہ یہ کہ فن ابلاغ فن کار کی ذمہ داری نہیں ہے۔ وہ تخلیق فن محض اپنی مسرت اور سکون کے لیے کرتا ہے اور اپنے نجی اور ذاتی تاثرات کا اظہار کر کے ہی اپنی ذمہ داریوں سے ہٹ کر رہ جاتا ہے۔ دوسروں کی داد و تحسین یا تنقید سے اُسے کوئی مطلب نہیں ہے۔ تاہم دنیا کے عظیم ترین فن کار جو خود ناقہ بھی ہوتے ہیں ایسے تصور فن کے خلاف نظر آتے ہیں جس کا مقصد اپنی تسکین انا کے سوا کچھ نہ ہو۔ غالباً پیٹر گو بھی اس بات کا احساس تھا کہ اس کے بعد اس کے نظریات کو ”فن برائے فن“ کے تصورات میں ڈھال دیا جائے گا اور اسی لیے وہ اس کے خلاف تنبیہ کرتا ہے:

”اسلوب کی ایسی پستی کہ وہ فرد کی داخلیت اور نری ذاتی ترنگ بن جائے جلد ہی تصنع کے حدود میں داخل ہو جائے گی۔“

صرف یہی نہیں بلکہ پیٹر گو یہاں تک کہتا ہے کہ فن پارے کو اس کی منطقی اور تعمیراتی ARCHITECTURAL جگہ انسانی زندگی کی عظیم عمارت میں ملتی ہے۔

کروچے

انیسویں صدی کے آخر میں یورپ اور امریکہ کے ادب میں انفرادیت پسندی کے رجحانات ایک تحریک بن گئے۔ ادب میں یہ انفرادیت پسندی زندگی کے مختلف شعبوں کی انفرادیت پسندی کے رجحانات کی عکاسی تھی بعض معاشرتی، سیاسی اور معاشی اسباب کی بنا پر یہ رجحانات عام طور پر نمایاں ہو رہے تھے اور رائے عامہ بھی ان کے حق میں تھی۔ شروع شروع میں انفرادیت و شخصیت کا اظہار تخلیقی ادب کے لیے سازگار ثابت ہوا۔ مختلف ادیب اس رجحان کو مختلف طور پر برکت رہے تھے۔ جیمس جوائس (JAMES JOYCE) نے تو خود کو معین معیارات سے یہاں تک آزاد کیا کہ اپنے اظہار کے لیے نہ صرف یہ کہ ایسی تمناؤں کا استعمال کیا جو زمان و مکاں کی قیود سے آزاد تھیں بلکہ ایسی قواعد کا استعمال بھی کیا جو مقررہ اصولوں سے ماوراء تھیں۔ فرسودہ فکری و اخلاقی قوانین سے آزادی کے نعرے نے ایک نراجیت کی کیفیت پیدا کی اور اس کے باعث آزادی کے تقاضے اپنی منطق کے اُس آخری حدود میں داخل ہو گئے جہاں سے تمام تر مقررہ و معین قوانین سے آزادی کی کوشش شروع ہو جانا ایک فطری بات ہے۔ انفرادیت کے تقاضے ہمیں بالآخر وہاں لے جاتے ہیں جہاں ہم ہر قسم کی پابندیوں سے آزادی حاصل کر کے مطلق العنانیت کی طرف مائل ہو جاتے ہیں اور معیارات سے لاپرواہی ہمیں اس مقام پر لے آتی ہے جہاں صرف ”جبر“ اور کوئی نرالی بات ہی قابل احترام رہ جاتی ہے۔ جبر و انفرادیت کی تلاش اور شخصیت پسندی کے رجحان نے ”فن برائے فن“ کی تحریک کو جنم دیا۔ اس نظریے کے موافق یہ سمجھنے لگے کہ انہوں نے اپنی روح میں ایک شمع روشن کر رکھی ہے جس کی مدد سے وہ محض ان حقیقتوں کو اپنی ذات میں تلاش کرتے ہیں جو ان کے لیے معنی رکھتی ہیں۔ فن برائے فن کی تحریک کے بعد اور بہت سی تحریکیں ابھریں جو ایک نہ ایک پیرائے میں اس خیال

کی حامل تھیں کہ فن کار کا کام حقیقت کا اظہار نہیں بلکہ گرد و پیش کی حقیقت کے بارے میں اپنے ذاتی تاثرات یا ذہنی ردیوں کا اظہار ہے، یعنی ان کے نزدیک فن کار کا کام یہ تھا کہ وہ محض اپنی ذاتی و داخلی بصیرت کا اظہار کرے۔

اسی قسم کے ادیبوں کا ایک گروہ جو خود کو اظہار پسند (EXPRESSIONISTS) کہتا ہے، کروچے کے نظریات پر اپنے تصورات کی بنیاد رکھتا ہے۔ اس گروہ کا خیال ہے کہ کروچے کے نظریات پر ہی ایک آزاد فن کی بنیاد رکھی جاسکتی ہے۔ پیرانڈلو (PIRANDELLO) جو خود کو کروچے کا مقلد کہتا تھا اور کروچے کے جمالیاتی اصولوں کے زیر اثر لکھتا تھا محض مظاہر کو حقیقت گردانتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ چیزیں ویسی ہی ہوتی ہیں جیسی کہ وہ دکھائی دیتی ہیں اسی مدد سے فنکار کے بہت سے مصور ایسے ہیں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر ہم چیزوں کو اسی طرح دیکھیں جیسے ہم عادتاً انہیں دیکھتے ہیں تو یہ بات ان کے فن کے لیے مضر ہوگی اور ان کی انفرادیت اور بصیرت کو ختم کر دے گی۔ ان کا خیال ہے کہ بچوں کو تصویر کشی سکھانی نہیں چاہیے کہ اس سے ان کے نزدیک دوسروں کے تصورات در آئیں گے اور ان کی قوت اختراع ختم ہو جائے گی۔ پس ان مصوروں کے نزدیک اظہار کی قوت فرد کی ذات سے ہی پیدا ہوتی ہے۔

پیرانڈلو کے بارے میں ایک عام تصور یہ ہے کہ اس کے ڈرامے کروچے کے نظریات کا علمی سیکر ہیں مگر یہ بات صحیح نہیں ہے اس لیے کہ کروچے کے نظریات میں اس قسم کی اظہاریت کو دخل نہیں ہے جیسی اس کے ڈراموں میں ہے۔ کروچے کے مطابق اظہار (EXPRESSION) سارے فنون کی خصوصیت ہے۔ یوں کروچے کے نظریات کے مطابق یونانی فنون سے لے کر آج تک کے فنون میں اظہار کا اصول ہر جگہ موجود ہے اور اس طرح قدیم فنون میں بھی اتنی ہی اظہاریت ہے جتنی جدید تحریک کے دعوے داروں اور خود پیرانڈلو کے یہاں۔

کروچے کے نزدیک حقیقت کا تصور یہ ہے کہ انسانی ذہن سے باہر کسی اور شے کا کوئی وجود نہیں البتہ ذہن اپنے مقاصد کے لیے بعض چیزوں کو خارجی طور پر متشکل کر سکتا ہے۔ کروچے یہ نہیں کہتا کہ حقیقت دو قسم کی ہوتی ہے ایک خارجی اور ایک داخلی۔ اس کے نزدیک انسانی ذہن ہی حقیقت ہے جو خارج کی حقیقتوں کو پیدا کرتا ہے۔ اس کے نزدیک علم کی دونو عینتیں ہیں، ایک وجدانی اور دوسری منطقی۔ یا تو ہم اپنے تخیل کے ذریعے علم حاصل کرتے ہیں یا پھر عقل کے ذریعے، اور یوں یا تو ہم تمثالوں کی تخلیق کرتے ہیں یا مجرد خیالات کی۔

ایک منفرد اشیا کا علم ہوتا ہے اور دوسرا ان کے رشتوں کا۔ عقل کے ذریعے ہم یہ کہتے ہیں کہ انسان ایک ایسا حیوان ہے جو سوچ سکتا ہے اور متخیلہ کے ذریعے ایسے حیوان کی مثال ذہن میں لاتے ہیں جو سوچنے کی اہلیت رکھتا ہو۔

کروچے کے نزدیک وجدان (INTUITION) تاثرات (IMPRESSION) اور حسی درک (SENSATION) میں فرق ہے۔ تاثرات اور حسی درک محض تجربے کے مواد ہیں۔ یہ فطری اور انفعالی ہوتے ہیں۔ وجدان، تاثرات اور حسی درک کا فعال اظہار ہے۔ وہ چیز جو اظہار کی شکل اختیار نہیں کرتی، وجدان نہیں ہوتی محض تاثر اور حسی درک تک محدود ہوتی ہے۔ وجدان ذہن میں ان تاثرات اور حسی ادراک کی تشکیل کا نام ہے۔ مثال کے طور پر کسی معبود کو وجدان اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک کہ اسے محض اشیا کا تاثر یا محض حسی ادراک ہوتا ہے۔ اس کا وجدان اس وقت مکمل ہوتا ہے جب وہ کسی شے کا اپنے ذہن میں مکمل طور پر اظہار کرتا ہے۔ جمالیاتی عمل یہ ہے کہ اپنے ذہن میں ایک ہیئت کی تشکیل کی جائے۔ اس ہیئت کا مواد تو حسی ادراک یا تاثرات ہوتے ہیں مگر وجدان ذہن کی وہ اظہاری قوت ہے جو انہیں ایک ہیئت عطا کرتی ہے۔ کروچے کے نزدیک یہ وجدانی عمل احساس اور جذبہ کے انتشار کو دیا کر ان کی ایک شکل متعین کرتا ہے۔ اس طرح فن کار اپنے تاثرات یا حسی ادراک کو ایک خارجی شکل عطا کر کے ان سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وجدان ایک ایسی صلاحیت ہے جو تاثرات اور حسی ادراک کے انتشار سے ہمیں آزادی دلاتی ہے۔ پس کروچے کے نزدیک فن محض وجدان ہے، یہ الفاظ دیگر ذہن کے اندر تاثرات کی تشکیل اور ان کا اظہار ہے۔ انسانی ذہن ہمہ وقت وجدان حاصل کرتا رہتا ہے یا تو وہ عقلی سطح پر خیالات کی شکل اختیار کر لیتا ہے یا پھر حسی ادراک کی سطح پر اتر جاتا ہے۔ وجدان، فن اس وقت بنتا ہے جب انسانی ذہن اسے مکمل اظہار کی صورت بخشنے پر تیار ہوتا ہے، یعنی جب تاثرات اور حسی ادراک متخیلہ کے سانچے سے گزر کر اپنی ایک ہیئت متعین کرتے ہیں۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کروچے کے ان نظریات میں ان ناقدوں کے لیے کچھ نہیں ہے جو تجربے کی دو قسمیں کرتے ہیں، ایک وہ جو ہمیں زندگی میں ملتے ہیں اور دوسرے وہ جو فن میں استعمال ہوتے ہیں۔ کروچے کے نزدیک وہ تمام تاثرات جو زندگی سے حاصل کیے جاتے ہیں، فن کا حصہ بن سکتے ہیں بشرطیکہ فن کار انہیں واضح طور پر سمجھے اور یہ وضاحت ہی واضح اظہار کی ضامن ہوتی ہے۔ کروچے کے

نزدیک ایک موضوع اور دوسرے موضوع میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ فرق محض بصیرت کا ہوتا ہے یعنی قوت متخیلہ کو بروئے کار لاتے ہوئے منتشر تاثرات کو ایک ہیئت عطا کرنے کا۔ اس سلسلے میں کروچے کا کہنا ہے کہ :

”جب نقاد کسی موضوع اور مواد کی مخالفت کرتے ہوئے اُسے فن کے لیے نامناسب خیال کرتے ہیں اور ساتھ ہی فن پارے کو فنی لحاظ سے مکمل خیال کرتے ہیں، تو ایسی صورت میں، جب کہ فن پارے واقعی مکمل ہوں، ہم اس کے سوا اور کچھ نہیں کر سکتے کہ ناقدوں کو یہ رائے دیں کہ اگرچہ ہم آپ فن کاروں کو بخش دیجئے، اس لیے کہ وہ کسی اور چیز سے تحریک پا ہی نہیں ہو سکتے بجز اُن تاثرات کے جن سے ان کا ذہن متاثر ہوا ہے۔۔۔۔۔ جب تک کہ برائی اور بد ہیئت فطرت میں موجود ہے اور فن کاروں کو متاثر کرتی ہے اس وقت تک ان چیزوں کے اظہار سے انہیں روکا۔۔۔۔۔ جاسکتا۔“

کروچے کے مندرجہ بالا تصور فن کو اس کے اصل نظریہ ”اظہار“ کے ساتھ رکھے تو ایک اور تضاد پیدا ہوتا ہے۔ کروچے کا کہنا ہے کہ ”اظہار“ فن کار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر ”اظہار“ فن کار کے ذہن میں ہی تکمیل پا جاتا ہے تو پھر کسی ناقد کا اس ”اظہار“ پر تنقید کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ناقد تو محض اس وقت تنقید کر سکتا ہے جب وہ ”اظہار“ کوئی خارجی شکل اختیار کر لے۔ کروچے کے مطابق تخلیقی یا جمالیاتی عمل کے دوران سب کچھ فن کار کے ذہن میں ہوتا ہے۔ جو تاثرات معروفی شکل اختیار کر کے ”اظہار“ کی صورت میں ڈھل جاتے ہیں یا بہ الفاظ دیگر وجدان بن جاتے ہیں، ان کی معروفی حیثیت محض فن کار کے لیے ہی ہوتی ہے، وہ کوئی ایسی خارجی شکل اختیار نہیں کرتے جس کے باعث کوئی ناقد ان کا شعور حاصل کر سکے۔ کروچے یہ تو کہتا ہے کہ ایک مقام ایسا آسکتا ہے (مگر وہ یہ نہیں کہتا کہ یہ ضروری ہے) کہ فن کار اپنے ”اظہار“ یا ”وجدان“ کو خارجی شکل میں پیش کرے۔ تاہم اس خارجی پیش کش کا فن کارانہ عمل سے کوئی تعلق نہیں۔ فن کار محض اس وقت تک فن کار رہتا ہے جب تک وہ فنی محرکات سے دوچار ہوتا رہے اور اس کے ذہن میں عمل تخلیق جاری رہے۔ کروچے کے نزدیک حسن محض کامیاب ”اظہار“ کا نام ہے بلکہ یوں کہیے کہ ”اظہار“ کا۔ اس لیے کہ اگر ”اظہار“ کامیاب نہ ہو تو وہ اظہار نہیں ہوتا۔ کروچے کے خیال کے مطابق جمالیاتی عمل ”تاثرات کے تفصیلی اظہار میں

مکمل ہو جاتا ہے۔ یہ اظہار فن کار کے ذہن میں ہی تکمیل پا جاتا ہے جس کا فن کی خارجی پیش کش سے کوئی تعلق نہیں:

”فن پارہ (بحیثیت جمالیاتی عمل) داخلی حیثیت کا حامل ہوتا ہے اور جس چیز

کو ہم خارجی پیشکش کہتے ہیں وہ فن پارہ ہوتا ہی نہیں۔“

یہاں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ بولے یا لکھے ہوئے الفاظ، کچنی ہوئی تصویریں، تراشیدہ مجسمے اگر اصل جمالیاتی عمل کا حصہ نہیں تو آخر وہ کیا ہیں؟ کروچے کا جواب یہ ہے کہ وہ محض ”یادداشت کی کما عانت کرتے ہیں“ وہ اپنے تجسیمی ہیجانات ہیں جو وجدان کی باز آفرینی میں فن کار کی مدد کرتے ہیں۔ اور جب ہم خارجی تجسیم کو فن پارہ کہتے ہوئے اسے خوبصورت کہتے ہیں تو اس کا مطلب محض یہ ہوتا ہے کہ اس کی مدد سے ہم اپنے ذہن میں ان کیفیات کو بیدار کرتے ہیں جو خوبصورت وجدان حاصل کرنے میں ہماری معاونت کرتی ہیں۔ اس مقام پر ایک اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر فن ”وجدان“ ہے، اور وجدان بقول کروچے انفرادیت ہے، اور انفرادیت خود کو کبھی نہیں دہراتی تو یہ کیسے ممکن ہے کہ کسی فن پارے کو دیکھ کر قاری یا ناظر اس سے وہی وجدان حاصل کر سکے جو فن کار نے حاصل کیا تھا۔ اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ قوت متخیلہ ایک مطلق شے ہے جس کے سبب سے بعض تصویریں اور تخیلات مختلف ذہنوں میں ایک ہی قسم کی وجدانی کیفیات پیدا کرتی ہیں تو یہ بات اس نظریے سے کیوں کر ہم آہنگ ہوگی کہ وجدان انفرادیت ہے اور انفرادیت کبھی خود کو دہرا نہیں سکتی۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ ناقد میں کسی فن پارے کے مطالعے سے وہی مخصوص قسم کی کیفیات پیدا ہوں جو ”اظہار“ کے وقت فن کار میں پیدا ہوئی تھیں۔ اس سلسلے میں کروچے تو یہاں تک کہتا ہے کہ:

”دانٹے پر محاکمہ کرتے وقت ہمیں دانٹے کی سطح پر پہنچ جانا چاہیے۔“

اپنے نظریات کے مطابق تو اسے یہ کہنا چاہیے تھا کہ ہمیں ”دانٹے بن جانا چاہیے۔“

بہر حال کروچے نے اس مسئلے کو بالکل نظر انداز نہیں کیا۔ وہ یہ مانتا ہے کہ وہ خارجی

معروض جو کسی تصویر یا نظم یا مجسمے کی صورت میں ہمیں نظر آتا ہے، شاید ناقد کے لیے مکمل جمالیاتی

باز آفرینی کا سامان جہیانا نہ کر سکے، اس کا کہنا ہے کہ ناقد کے پاس علم، تربیت یا فہم متخیلہ اور

ذوق سلیم کا ہونا ضروری ہے اور ان سب کی مدد سے ہی وہ فن کار کا زاویہ نگاہ حاصل کر سکتا

ہے۔ تاریخی شواہد کی مدد سے وہ ان حالات کا بھی اندازہ کر سکتا ہے جن کے زیر اثر فن کار کا

احساس اور اظہار وجود میں آیا۔

کروچے کے نظریات میں ہمیں اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن ہمیشہ فن کار کا ”ذاتی اظہار“ ہوتا ہے۔ اس نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ان تاثرات میں جو فن میں ظاہر ہوتے ہیں اور ان میں جو زندگی کے دوسرے عوامل میں اظہار پاتے ہیں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ اس نے اس بات کی تشریح بھی کی ہے کہ فن محض حسی ادراک یا تاثرات کا نام نہیں ہے۔ حسی ادراک اور تاثرات زندگی کا حصہ ہوتے ہیں اور وہ اس وقت تک فن کی صورت میں ”اظہار“ نہیں پاتے جب تک کہ فن کار ان سے کسی قدر بے تعلق ہو کر اپنی تمام تر قوتوں کی مدد سے ان کا مشاہدہ نہیں کرتا اور تخیل کی روشنی میں ان کی باز آفرینی نہیں کرتا۔ اس مشاہدے اور تخلیقی ”اظہار“ کی اپنی مسرت ہوتی ہے۔ المیہ کے موضوع میں مضمر درد کو ب کو پر سکون غور و فکر میں تبدیل کیا جائے تو اس کی شدت زیادہ ہو جائے گی۔

کروچے کے نظریات میں الجھن اس بات سے پیدا ہوتی ہے کہ ”فن“ کی اصطلاح کو اس معنی میں استعمال ہی نہیں کرتا جس معنی میں ساری دنیا کرتی ہے۔ اس کے نزدیک فن، فن کار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے اور اسے کسی خارجی پیشکش کی قطعاً ضرورت نہیں ہوتی۔ دوسرے لوگ جب ”فن“ یا ”اظہار“ کی بات کرتے ہیں تو اس سے خارجی پیشکش مراد لیتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بعض اوقات خود کروچے بھی لفظ ”فن“ کو عام معنیوں میں ہی استعمال کرتا ہے۔ مثال کے طور پر جب وہ یہ کہتا ہے کہ ناقد فن کے موضوع سے اختلاف کرتے ہوئے اسے فن کے لیے نامناسب خیال کرتے ہیں، تو وہ لفظ ”فن“ کو عام معنی میں ہی استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر ”فن“ کا لفظ وہ اپنے مخصوص معنی میں استعمال کرتا یعنی اگر فن محض ”وجدان“ یا ”اظہار“ کی داخلی کیفیت ہی ہو تو ناقد کے کسی اعتراض کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

ناقد کے متعلق کروچے کے اس حوالے سے اس کے مقلدین بھی گمراہ ہوئے۔ انہوں نے کروچے کے اس اقتباس کو اپنی مدافعت میں پیش کرنا شروع کیا اور دنیا کو یہ بتایا کہ موضوع خواہ کچھ ہو محض واضح اظہار ہی فن کی ضمانت ہے اور ہر موضوع تخلیق فن کے لیے مناسب ہے۔ کروچے کے اس حوالے کی اڑ لے کر فن میں کسی ذاتی سبک یا من مانی ترنگ کو جائز قرار دیا جاسکتا ہے۔ کوئی فن کار یہ بات آسانی سے کہہ سکتا ہے کہ جناب یہ میرے ”تاثرات“ ہیں، ان کا میں نے ”اظہار“ کیا ہے اور یہ فن پارہ اس ”اظہار“ کا نتیجہ ہے اور چونکہ یہ میرے ”تاثرات“

کا ”مکمل اظہار“ ہے اس لیے اگر ناقد کو یہ پسند نہیں تو نہ ہو۔ اس طرح کسی بھی دیوانگی کو تخلیقی عمل کے کسی اسقاط کو، ذہنی پراگندگی اور انتشار کو فن کا نام دیا جاسکتا ہے بشرطیکہ وہ ”تاثرات“ کا ”اظہار“ ہو اور واضح و جیدانی کیفیت کا نتیجہ ہو۔

غالباً ”کردچے“ کا یہ مفہوم نہ تھا جو اس کے مقلدین نے سمجھا۔ اس کے یہاں ناقد کا حوالہ شاید غلطی سے آگیا۔ ”کردچے“ کے نظریات کے مطابق گو ناقد اُس و جیدان یا اظہار یا فن پر تنقید نہیں کر سکتا جو فن کار کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے لیکن وہ ناقد کو یہاں تک کہ مصلح اور ناصح کو بھی یہ حق دیتا ہے کہ وہ اس خارجی پیشکش پر جسے ”کردچے“ فن کی تحسین کہتا ہے بھرپور تنقید کر سکیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ”کردچے“ کی جمالیات میں اس خارجی فن پارے کو کوئی اہم مقام حاصل نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ ”کردچے“ فن کی خارجی پیشکش کے سلسلے میں فن کار کی آزادی کا بھی قائل نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خارجی پیشکش کے وقت فن کار کی وہ بنیادی آزادی جو اُسے اپنے ذہن میں تخلیق فن کے وقت حاصل تھی ختم ہو جاتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ خارجی پیشکش کے وقت ہم اپنی تمام و جیدانی کیفیات و تاثرات کو پیش نہیں کرتے۔۔۔۔۔ ”ہم و جیدانی کیفیات کے انبوه میں سے محض چند کا انتخاب کر لیتے ہیں۔“ اس طرح خارجی پیشکش کے وقت فن کار اپنے فنی حدود سے باہر معاشرتی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ ”کردچے“ کے بقول اس صورت میں فن کار کا انتخاب ”معاشرتی حالات اور اخلاقی رویوں کے مطابق ہوگا۔“ ظاہر ہے کہ اس سطح پر فن کار کسی آزادی کا دعوے دار نہیں ہو سکتا یوں کہ اب اس کا خارجی فن پارہ معاشرتی معاملات سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ گو فن کار اپنے مشاہدے میں آزاد ہو تا ہے مگر وہ محض ذاتی پسند یا ناپسند کو خارجی طور پر پیش نہیں کر سکتا۔ وہ اس وقت تک آزاد ہے جب تک کہ وہ ”کردچے“ کے خاص مفہوم میں فن کار ہے لیکن جب وہ عام مفہوم میں تخلیق فن شروع کر دے اور فن پارے کو خارجی طور پر پیش کرے تو آزادی ختم ہو جاتی ہے۔

”کردچے“ کے نظریات سے ایک بڑی تنقیدی الجھن اس بات سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس نے ابلاغ کے مسئلے کو مطلق درخور اعتناء نہ سمجھا۔ بات دراصل یہ ہے کہ اس نے فن کے مسائل کو فلسفی کی نظر سے دیکھا۔ اگر وہ ان مسائل پر بحیثیت فن کار غور کرتا تو وہ بھی دیگر فن کار ناقدوں کی طرح اس نتیجہ پر پہنچتا کہ فن کا بنیادی مقصد کسی تیز کا ابلاغ ہے اور ساتھ یہ بھی کہ اس

تھے کہ جس کا ابلاغ کیا جائے خوبصورت اور مسرت بخش ہونا چاہیے۔ فن کے متعلق غور و خوض کرنے والے ناقدوں نے ہمیشہ قاری پر فن کے اثرات کو پیش نظر رکھا ہے۔ ناقدوں نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ فن مسرت بخش ہوتا ہے، درس دیتا ہے، یا ترفع بخشتا ہے۔ تاریخ تنقید ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ہر زمانے میں فن کا محاسبہ ہوتا رہا ہے اور فن کار اپنے فن کو ہمیشہ قارئین کے محاکمے کے لیے پیش کرتا رہا ہے۔ فن کے محرکات اور عمل تخلیق کے بارے میں ناقدوں میں اختلاف رائے رہا ہے۔ بعض ناقدوں کا خیال ہے کہ ادیب کسی فوری تحریک کے تحت لکھتا ہے، دوسرے یہ کہتے ہیں کہ وہ محنت اور کاوش سے لکھتا ہے، بعضوں کا یہ خیال ہے کہ وہ لکھتے وقت فنی اصولوں کو پیش نظر رکھتا ہے، دوسروں کے مطابق وہ تحریک تخلیق کے دباؤ کے تحت بلا کسی اصول کو پیش نظر رکھے لکھتا چلا جاتا ہے۔ لیکن کبھی کوئی اس بات سے منکر نہیں ہوا کہ ادیب دنیا کو کچھ نہ کچھ دیتا ہے خواہ وہ کوئی پیغام ہو یا محض مسرت ہو۔ وہ اپنا فن پارہ دنیا کے سامنے پیش کرتا ہے اور اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ اس پر محاکمہ کیا جائے۔ مگر کروچے کا فن کار اس خواہش سے مبرا ہے۔ اس کا فن پارہ محض ”اظہار“ ہے، ”ابلاغ“ نہیں۔ یوں کروچے کے نظریات بھی ”فن برائے فن“ کی ذیل میں آجاتے ہیں۔

ایک لحاظ سے دیکھیے تو ”فن برائے فن“ کا نظریہ قابل قدر ہے۔ ادب کو اس کی ماہیت اور مخصوص مقصد کے تابع رکھنے میں اس نظریہ نے بیش بہا خدمات سرانجام دی ہیں۔ ادب برائے زندگی کی افراط و تفریط کے خلاف، اور ادب اور پروینگنٹے، ادب اور فلسفہ، ادب اور اخلاقیات کے درمیان خط تفریق کھینچنے میں اس نظریہ کو بڑا دخل ہے۔ یہ مستحسن بات ہے کہ شاعر اور مصور تخلیق فن کے معاملے میں اپنے کام سے کام رکھیں اور فلسفہ و اخلاقیات یا سیاسی پروینگنٹے کے حدود میں فن کو داخل نہ ہونے دیں۔ ان کا تخلیقی عمل ان کی روحانی بصیرت کا نتیجہ ہونا چاہیے۔ انہیں کسی اور کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے کے بجائے تن و تنہا اپنے روحانی سفر کو طے کرنا چاہیے، دوسروں سے روشنی لینے کے بجائے اپنے تخیل و وجدان کی روشنی میں تخلیقی سفر پر چلنا چاہیے، اس لیے کہ وہ محض ان حقیقتوں کا انکشاف کر سکتے ہیں جو درج کے تخلیقی سفر میں ان پر منکشف ہوں۔ ظاہر ہے کہ اگر ادیب اپنی روحانی بصیرت کو فن پارے میں منکشف کریں تو وہ محض ایک ہی صورت میں ممکن ہے اور وہ یہ کہ وہ اپنی ذات سے بچ بولیں اور نہایت خلوص کے ساتھ اپنے روحانی تجربات سے وفاداری برتیں۔

گو کہ روچے اس بات کو کبھی مثبت طور پر تسلیم نہیں کرتا کہ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ
 ابداع کا کوئی وسیلہ تخلیق کرے مگر اس کے نظریات میں ہیں کچھ نہ کچھ اشارہ ابداع کے حق میں مل
 جاتا ہے۔ یوں تو کہ روچے کا فن کار بحیثیت فن کار محض اپنی وجدانی کیفیات میں دلچسپی لیتا
 ہے اور محض اس وقت جب وہ اپنی فن کارانہ روش سے انحراف کر کے، بالارادہ عملی قدم
 اٹھاتا ہے تو اپنی فنی بصیرت کو خارجی شکل میں پیش کرتا ہے۔ دیگر ناقدین فن کار کی وجدانی
 کیفیات کے ابداع کو اس کی تحریک تخلیق کا ہی ایک لازمی عنصر قرار دیتے ہیں مگر کہ روچے
 اس بات سے منکر ہے۔ کہ روچے کا شاعر کوئی ایسی زبان نہیں بولتا جسے دوسرے سنیں اور
 سمجھیں۔ اس کے یہاں زیادہ سے زیادہ خیر و کلامی ہوتی ہے۔ عام طور پر یہی سمجھا گیا ہے کہ فن
 زبان کی بنیاد پر ہی فن بنتا ہے اور زبان بھی ایسی جو قابل فہم ہو، خواہ وہ زبان لفظوں کی ہو یا
 رنگوں، پتھروں اور سروں کی۔ وسیلہ کی خارجی حقیقت ہی فن کار کا رابطہ ناقد یا قاری سے قائم
 کرتی ہے۔ فن کار اکثر اوقات اپنے وسیلے سے شاکل رہتے ہیں، وسیلے کے ساتھ انہیں حاسی
 کشمکش کرنی پڑتی ہے، اس لیے کہ خیال کو رو نما میں رونما کرنا اور لطافت کو کثافت میں شامل کر کے
 جلوہ پیدا کرنا بہت مشکل کام ہے۔ فن میں مردہ وسیلہ زندہ روح کے حلول سے جاگ اٹھتا ہے۔
 اب اگر کہ روچے کی یہ بات مان لی جائے کہ فن کار فن پارے کی خارجی تشکیل کے وقت فن کار نہیں
 رہتا اور اس کا عمل ارادے کی شمولیت کے باعث کم تر درجے کا ہو جاتا ہے تو پھر اس وجدانی
 کیفیت کے کیا معنی ہوئے جو خارجی طور پر تشکیل شدہ فن پارہ دوسروں تک پہنچا تا ہے؟ جہاں
 تک فن کار کا تعلق ہے کہ روچے کا خیال یہ ہے کہ اس کی وجدانی کیفیات یا اس کا اصل فن پارہ
 اس کے اپنے تاثرات سے ذہن میں اظہار پاتا ہے مگر فن کی تحسین کرنے والے سے کہ روچے یہ تقاضہ
 کرتا ہے کہ وہ انہیں وجدانی کیفیات کو خود میں، اصل فن پارے کی مدد سے نہیں بلکہ فن کی
 خارجی پیش کش کی مدد سے پیدا کرے۔ کیا ہم اس بات سے یہ نتیجہ نکالنے میں حق بجانب نہ
 ہوں گے کہ کسی نہ کسی حد تک کہ روچے خود خارجی طور پر تشکیل شدہ فن پارے کے ابداع کا قائل
 ہے؟ یا پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کہ روچے کے نظریات کا ایک واضح تضاد ہے۔

کہ روچے کی ایک بنیادی غلطی یہ ہے کہ اس نے زندگی کو اپنے نظریات کی اسکیم میں کوئی
 صحیح مقام نہیں دیا ہے۔ آخر وہ سارے تاثرات جو کہ روچے کے فن کار کے ذہن میں وجدان یا
 فن پارے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، کہاں سے آتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ وہ یہ تاثرات زندگی

سے ہی لیتا ہے اور زندگی ہی وہ حقیقت ہے جہاں سے فن کار کی فن کارانہ زندگی شروع ہوتی ہے۔ زندگی سے الگ نہ فن کار کی کوئی حقیقت ہے اور نہ فن کی۔ چسٹرٹن کا کہنا ہے کہ ”فن برائے فن“ کا اصول بہت اچھا اصول ہے بشرطیکہ فن کار یہ سمجھے کہ فن کی جڑیں زندگی میں ہی ہوتی ہیں۔ ہمیں گرد و پیش سے ہر لمحہ تاثرات ملتے رہتے ہیں۔ ان تاثرات کی کوئی منطقی تنظیم نہیں ہوتی۔ فن کار کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ ان میں سے چند کو منتخب کر کے ایک نظام میں پروردیتا ہے۔ مگر یہ نظام زندگی سے الگ نہیں ہوتا۔ اگر اس کی مطابقت زندگی سے نہیں ہے تو یہ فن کار کی غلطی ہے۔ زندگی لمحہ بہ لمحہ تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ فن کار ان گزرتے ہوئے لمحات کو گرفت میں لے کر انہیں قائم کر دیتا ہے۔ فن کار کسی ایک لمحہ کو نہیں دیکھتا، وہ چند لمحوں کی اکائی کو دیکھتا ہے۔ کسی انسان کے فوٹو اور اس کی تصویر میں یہ فرق ہوتا ہے کہ فوٹو میں محض ایک لمحہ مقید کیا جاسکتا ہے جب کہ تصویر میں لمحات کا تسلسل یعنی پورا کردار۔

جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ادب تنقید حیات ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ زندگی خود ایک قابل تفہیم شے ہے جس میں ایک تسلسل اور ایک نظام موجود ہے۔ ہم کسی چیز پر اس وقت تک تنقید نہیں کر سکتے جب تک کہ وہ خود قابل تفہیم نہ ہو۔ چوں کہ فن کار اپنا کام زندگی سے شروع کرتا ہے اس لیے وہ اپنا وسیلہ کسی ایسی چیز کو بناتا ہے جو زندگی میں اپنے معنی رکھتی ہو۔ فن کار کو اس وسیلے سے کش مکش کرنی پڑتی ہے، یوں کہ وہ اپنے فن کو گرد و پیش کی حقیقی دنیا سے مربوط رکھنا چاہتا ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ گو دنیا کا سارا فن اظہار ہے اس بات میں کر دے سے اتفاق کیا جاسکتا ہے مگر یہ اظہار زندگی کا اظہار ہوتا ہے اور ایک ایسی زبان میں جس کے ذریعے ابلاغ ممکن ہو۔

کر دے حسن کے متعلق بھی بات نہیں کرتا وہ موضوع کو بالکل نظر انداز کر دیتا ہے اس کے نزدیک موضوع خواہ کچھ ہو، اس کا اظہار مکمل ہونا چاہیے۔ فن کار جن تاثرات کو قبول کرتا ہے ان میں سے بہت کم ایسے ہوتے ہیں جو جمالیاتی طور پر تسلی بخش ہوں، اور جب تک تاثرات میں حسن نہ ہو وہ ہمیں جمالیاتی حظ مہیا نہیں کر سکتے۔ تاہم یہاں ہمیں پھونک پھونک کر قدم رکھنا چاہیے۔ کر دے کی تنقید کے ساتھ ہم عہد جدید میں داخل ہو گئے ہیں اور جدیدیت کے پاس حسن کا وہ تصور نہیں ہے جو ہم محض

رسمی طور پر نسل بعد نسل قبول کرتے آئے ہیں۔ کروچ کے نظریات کی بنیاد جدید جمالیاتی
اصولوں پر ہے جس کے مطابق حسن موضوع میں نہیں، طریق اظہار میں ہوتا ہے۔ اس
طرح کروچ کے ادبی نظریات بھی "فن برائے فن" کے سلسلے کی ایک کڑی نظر آتے ہیں۔

ط نی۔ ایس۔ ایلپیٹ

اٹھارویں صدی کی عقلیت اور معاشرتی نظم و ضبط کے تصورات کے خلاف روسو (ROUSSEAU) کا نعرہ یہ تھا کہ انسان بنیادی طور پر آزاد پیدا ہوا اور معاشرے نے اسے زنجیروں میں جکڑ دیا۔ وہ بنیادی طور پر نیک پیدا ہوا اور معاشرے نے اسے بد بنا دیا۔ پس اگر وہ اپنی بنیادی آزادی اور نیکی کو دوبارہ حاصل کرنا چاہتا ہے تو اس کے لیے معاشرتی پابندیوں سے آزادی لازمی ہے۔ چونکہ بنیادی انسانی فطرت روسو کے نزدیک انسانی جذبات و احساسات ہیں، اس لیے روسو کی تعلیمات عقلیت کے خلاف رد عمل ثابت ہوئیں۔ انیسویں صدی انہیں رومانوی نظریات کی آئینہ دار ہے۔ اس صدی میں بنیادی نیکی اور آزادی کے حصول کے لیے فرد نے اپنی فطرت کی طرف لوٹنا شروع کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ فرد اور معاشرتی تقاضوں میں کشمکش شروع ہوئی، جس کی مختلف صورتیں انیسویں صدی کے معاشرتی، معاشی، سیاسی اور تہذیبی عوامل میں نمایاں ہوئیں۔ متوازن اور ہم آہنگ معاشرے میں تو آزادی اور پابندی ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہوتی ہیں مگر اب یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہو گئیں۔ فرد نے اپنی انفرادیت کو وسعت دینی شروع کی اور معاشرتی بندھنوں سے خود کو آزاد کرنے لگا۔

بیسویں صدی میں یہ صورت حال اور زیادہ دگرگوں ہو گئی۔ انیسویں صدی کی مادی اور صنعتی ترقی کے باعث ایک طرف تو افراد تیزی سے عوام الناس میں تبدیل ہو کر اپنی انفرادیت کھولنے لگے اور دوسری طرف انفرادیت کے خاتمہ کے خوف سے انفرادیت و شخصیت کی شدید تر خواہش پیدا ہوئی۔ معاشرتی معیارات سے بیگانہ انفرادیت کا نتیجہ انتشار کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اس انتشار کی ابتدائی صورت میں تصویلات و تلذذ کے زمرے میں ہی موجود تھی،

بیسویں صدی میں یہ انتشار زیادہ شدت اختیار کر گیا۔ پس اب ضرورت اس بات کی تھی کہ معاشرتی، تہذیبی اور فکری انتشار کا تجزیہ کیا جائے اور نئے افکار و معیارات سے معاشرے اور انسانی ذہن دونوں کو منضبط کرنے کی کوشش کی جائے۔

لہذا بیسویں صدی کی پہلی رچ صدی میں فلسفہ و ادب میں ایسے تصورات پیدا ہوئے جنہوں نے روسو کی تعلیمات کی نفی کا کام شروع کیا۔ امریکہ میں ارونگ بیٹ (IRVING) اور انگلستان میں اینڈرا پونڈ (EZRA POUND) اور ٹی۔ای۔ ہیوم (T.E. HUYLE) نے ٹھوس، مثبت اور معروضی اقدار و معیارات کے حق میں ایسے خیالات و تصورات کی ترویج کی، جو روسو، رومانویت اور انفرادیت کے نظریات کی نفی کرتے تھے۔ ارونگ بیٹ نے اپنی کتاب (ROUSSEAU AND ROMANTICISM) میں یہ موقف اختیار کیا کہ رومانوی ذہن ”تغیر“ کو کائنات کا اصول مانتا ہے۔ دراصل ”ثبات“ اور ”تغیر“ دونوں ہی اس کائنات کی حقیقت ہیں اور ہمیں ”ثبات“ میں ”تغیر“ اور ”تغیر“ میں ”ثبات“ دیکھنا چاہیے۔ بیٹ نے رومانوی ذہن کی دوسری خصوصیت یہ بتائی کہ وہ اپنی مثالی دنیا کے تصور میں سرشار، گرم و پیش کی دنیا کی ٹھوس حقیقتوں سے قطع نظر کرنا چاہتا ہے۔ چونکہ یہ ممکن نہیں اور چونکہ اس کی مثالی دنیا و واقعاتی دنیا میں اتنا بعد ہوتا ہے کہ دونوں کو کسی صورت سے ہم آہنگ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے ان میں فاصلہ ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ یہ فاصلہ بالآخر ذہنی آشوب، فکری انتشار، خود ترحمی، اداسی، یاسیت اور احساس تنہائی وغیرہ کا سبب بنتا ہے۔ رومانوی ادب کے تجزیے سے بیٹ نے ایک اہم نتیجہ نکالا کہ رومانوی ذہن حدود کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کے خیال میں نشاۃ ثانیہ کے بعد سے انیسویں صدی تک کا بیشتر ادب ایسے ہی ذہن کی تخلیق ہے۔ بیٹ نے ہر قسم کی شدت کو، خواہ وہ جذبہ اور احساس کی ہویا فن اور اسلوب کی، اسی رومانوی ذہنیت کا نتیجہ بتایا۔ ٹی۔ای۔ ہیوم نے بھی رومانویت کے خلاف کچھ اسی قسم کا موقف استعمال کیا۔ اس کے نزدیک بھی رومانوی رجحان انسان کو اس کے انسانی حدود میں نہیں دیکھتا۔ رومانوی ذہن انسان کو امکانات اور صلاحیتوں کا ایک عظیم ذخیرہ سمجھتا ہے۔ اس کے برخلاف کلاسیکی اور مذہبی ذہن انسان کو انسانی حدود میں دیکھتا ہے۔ مذہب اور کلاسیکیت کے مطابق چونکہ انسان اپنے حدود کا اسیر ہے اس لیے وہ لامحدود قوتوں کا حامل نہیں ہو سکتا۔ شاعری کے متعلق ٹی۔ای۔ ہیوم نے مندرجہ ذیل ضابطے بنائے:

۱- ایسی کوئی چیز نہیں ہے جسے ہم ”شعری موضوعات“ کا نام دے سکیں۔ اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ شعری جذبہ عظمت کا حامل ہے یا اس کے برعکس مضحکہ خیز ہے۔ شاعری کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ بیان میں صحت اختصار اور وضاحت ہو۔

۲- شاعر کا کام شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ فنکاری ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے مشاہدے میں واضح ہو خواہ وہ کسی خیال کا مشاہدہ ہو یا کسی خارجی شے کا۔

۳- شاعری بنیادی طور پر استعاروں اور تمثالوں کا معاملہ ہے۔ شعر میں تمثالیں محض تزئین کا ذریعہ نہیں ہوتیں بلکہ وہ حیدرانی زبان کا جوہر ہوتی ہیں۔

۴- شاعری کے مختلف عناصر محض میکا کی طور پر آپس میں منسلک نہیں ہوتے بلکہ وہ ایک نامیاتی وحدت کا حصہ ہوتے ہیں۔ نظم کا ایک حصہ دوسرے حصے کے مطابق ڈھلتا ہے اور ہر حصہ کسی حد تک ”کل“ کی حیثیت رکھتا ہے۔

ایڈرا پائونڈ (EZRA POUND) نے بیسٹ ادب ہوم کی طرح کسی نظام فکر کی ترویج نہیں دی۔ وہ بنیادی طور پر فنکار تھا اور نئے فن کا ادوں کو شاعری کا فن سکھانا چاہتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ کسی اچھی نظم میں جہاں ہر لفظ اپنا کام کر رہا ہے کسی فضول تزئین یا مبہم اظہار کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ پونڈ کے نزدیک نظم کی ہیئت اور اس کے معنی دونوں ایک چیز ہوتے ہیں۔ یوں کہیے کہ اس کی ہیئت ہی اس کے معنی ہیں۔ پونڈ کا کہنا ہے کہ ”عظیم ادب محض وہ زبان ہوتی ہے جو معنی سے اتنی ہائی درجہ تک بھر دی گئی ہو“۔ پونڈ کی مثالی شاعری وہ ہے جو اچھی نشر کی خصوصیات مثلاً سادگی، اختصار اور ٹھوس پن کی حامل ہو۔ وہ شاعری میں ابہام اور غیر ضروری تفصیل کو رد و مانوی شاعری کی خصوصیت سمجھتا ہے۔ پونڈ شاعری کو ایسی ریاضی سمجھتا ہے جو تحریک تخلیق کی حامل ہو۔ جس کی ”مساوات“ (EQUATIONS) مجرد شکلوں، مثلثوں وغیرہ کے لیے نہ ہوں بلکہ انسانی جذبات کے لیے ہوں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ذہنی تنظیم ایسے ہی نظریات کے تحت ہوئی۔ رومانویت کے تصورات زندگی کے ہر شعبہ میں نمایاں تھے۔ سیاست، مذہب اور ادب میں رومانوی آزاد خیالی اور انفرادیت کی مختلف صورتیں ظاہر ہو رہی تھیں۔ انفرادیت کا رد اور معیارات کی تلاش ————— یہی وہ راستہ تھا جس پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی اپنا ذہنی سفر شروع کیا۔ بالآخر ۱۹۲۸ میں اس نے معیارات کو پالیا اور نہایت وضاحت سے یہ اعلان کیا کہ

”میں سیاست میں شاہ پسند، مذہب میں کیتھولک اور ادب میں کلاسیکیت کا قائل ہوں۔“

ادبی تنقید میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے یہ سوچ اور نوٹنگ کی طرح فن کار کے بجائے فن پارے کو تنقید کا مرکز بنایا۔ ایلیٹ سے پہلے رومانوی تنقید کا بنیادی سوال یہ تھا کہ شعر کا تاثر کیا ہوتا ہے؟ یا یہ کہ شعر کی تخلیق کے وقت شاعر کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے؟ یا پھر یہ کہ شاعر کے ذہن پر اس کے ماحول کے اثرات کس طرح مرسم ہوتے ہیں؟ ان سب سوالات کے تحت فن پارے کے بجائے شاعر کی اپنی ذات مرکز نگاہ بن جاتی ہے۔ اس قسم کے سوالات محض اس وقت پیدا ہو سکتے ہیں جب انفرادیت اور شخصیت کے مسائل کو ادبی مسائل کے ساتھ الجھا دیا گیا ہو۔ ایلیٹ کا بنیادی سوال یہ تھا کہ خیر و شر میں، نظم کے پیکر، میں کیا ہوتا ہے؟

ایللیٹ کی نظر میں تنقید کا فریضہ یہ ہے کہ وہ فن پارے کے تجزیے و تشریح سے اس کی قدر متعین کرے۔ یہی نہیں بلکہ ان قدموں کا جو پہلے سے متعین ہو چکی ہیں، کسی نئی صورت حال کے پیش نظر، بار دیگر تعین کرے۔ اس کا خیال ہے کہ تقریباً ایک صدی کے بعد ایک ایسے ناقد کی ضرورت ہوتی ہے جو ماضی کے ادب کا از سر نو جائزہ لے اور ماضی کے شعرا اور عظیم فن پاروں کو نئی ترتیب کے ساتھ پیش کرے۔ اس کام کی ضرورت یوں محسوس ہوتی ہے کہ کسی نئے اور اہم فن پارے کی تخلیق پرانی ترتیب کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ ناقد کے اس کام کو ایللیٹ انقلابی کام نہیں کہتا، وہ اسے تنظیم نو کا کام کہتا ہے۔ یہاں بھی ایللیٹ دراصل انیسویں صدی کے انقلابی رومانوی ذہن کو رد کر رہا ہے۔ ایللیٹ کی نظر میں انگریزی ادب کے ممتاز ناقدوں مثلاً ڈیڑیڈن، جانسن اور میتھیو آرنلڈ نے تنظیم نو کا ہی کام مہر انجام دیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر نئی نسل اپنے ساتھ نیا شعری مذاق لاتی ہے اور فن سے نئے عطا ہوتے کرتی ہے۔ خالص فن کا تصویر محض ایک مثالی تصویر ہے۔ ہر نسل اور ہر فن کار کو اپنے موئے میں کچھ نیکھ کھوٹ ملنا پڑتا ہے۔ ہر نسل اپنے کھوٹ کو دوسروں کے کھوٹ سے بہتر سمجھتی ہے۔ ہر نیا ناقد کار آمدیوں ہوتا ہے کہ اس کی غلطیاں دوسروں سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس لیے جتنے زیادہ ناقد ہوں گے اتنے ہی زیادہ امکانات غلطیوں کی تصحیح کے ہوں گے۔

ایللیٹ کا خیال ہے کہ ناقد کا کام فن پارے کی تشریح سے شروع ہوتا ہے اور اس ضمن میں قابل مادی تجزیہ اس کے اوزار ہیں لیکن ان اوزاروں کا استعمال احتیاط

سے ہونا چاہیے۔ مثال کے طور پر یہ تلاش کرنا بے معنی ہے کہ انگریزی نادلوں میں شرافت کا ذکر کتنی بار ہوا ہے۔ ناقد کو یہ اچھی طرح سمجھنا چاہیے کہ کن چیزوں کا مقابل ضروری ہے اور کن کا تجزیہ۔ شکیبہ کے لائبریری بل کی تلاش بیکار مشغلہ ہے۔ اس کے باوجود ہمیں اپنی رائے محفوظ رکھنی چاہیے، اس امید پر کہ شاید کوئی اختراعی ذہن ایسا پیدا ہو جو ایسے حقائق کو بھی اپنے کام میں لائے۔ ایلپیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ بعض اوقات تنقیدی آرا کی زیادتی شدید خرابیوں کا باعث بن جاتی ہے۔ یہ ذوق سلیم کو تباہ کر دیتی ہے، اس لیے کہ اکثر لوگ اصل فن پاروں کے مطالعہ کے بجائے محض تنقیدی آرا کو اکٹھا کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ اصل کتابیں پڑھنے کے بجائے محض ان کے متعلق تنقید پڑھ لیتے ہیں۔ اس کے برعکس تحقیق کرنے والے، ذوق سلیم کے لیے اتنے تباہ کن نہیں ہوتے۔ وہ حقائق جمع کرتے ہیں، تاہم حقائق ہمارے لیے اتنے مضر نہیں ہوتے جتنی کہ رائیں ہو سکتی ہیں۔

چونکہ ایلپیٹ زندگی اور ادب دونوں میں معیارات کے نفوذ اور غیر شخصی وغیرہ ذاتی میلانات و رجحانات کا قائل ہے اس لیے وہ احساس ماضی و احساس روایت کو ضروری سمجھتا ہے۔ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ اس کی نظر میں تمام عظیم ادبی فن پارے ایک سلسلہ میں منظم و مرتب ہوتے ہیں اور ناقد کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ انہیں کسی نئی صورت حال کے پیش نظر دوبارہ مرتب و منظم کرے۔ اس تقاضے کو پورا کرنے کے لیے بھی پوری ادبی روایت کا احساس ضروری ہے۔ ایلپیٹ کا کہنا ہے کہ روایت کے یہ معنی نہیں ہیں کہ سن چند تعصبات کو برقرار رکھا جائے، اس لیے کہ تعصبات تو روایت کے تشکیلی عمل کے دوران وجود میں آتے ہیں۔ روایت سے مراد فطرت ثانیہ، عادات و اطوار، رسوم و رواج، مذہبی رسوم سے لے کر سلام و دعا کی عام عادات تک وہ تمام چیزیں ہیں جو ایک جگہ رہنے والوں کے دلی تعلق کو ظاہر کرتی ہیں۔

روایت کے سلسلے میں ٹی۔ ایس۔ ایلپیٹ ہمیں چند خطرات سے آگاہ کرتا ہے۔ اول یہ کہ بسا اوقات ہم زندگی بخش اور غیر صحت مند میں تمیز نہ کرتے ہوئے کسی پرانی روایت سے چپک کر رہ جاتے ہیں اور اس طرح جذباتیت اور حقیقت کو گنڈا کر دیتے ہیں۔ دوم یہ کہ ہم روایت کو غیر تبدیل اور ساکن سمجھتے لگتے ہیں، یعنی ایک ایسی شے جو کسی تبدیلی کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ ہو۔ مگر ایلپیٹ کی نظر میں ماضی پرستی اور چیز ہے اور احساس روایت اور چیز۔

ماضی پرستی روایت سے آگہی کے مترادف نہیں ہے۔ روایت سے آگہی کا یہ مطلب بھی نہیں کہ ہم اُسے صرف محسوس کریں وہ روایت جس کے ساتھ مکمل آگہی اور شعور شامل نہ ہو، بیکار ہے۔
 ہمیں یہ سمجھنا چاہیے کہ ماضی میں ایسی کون کون سی چیزیں ہیں جنہیں برقرار رکھنا چاہیے اور کن کن چیزوں کو رد کر دینا چاہیے۔ ہمیں اس بات کو بھی مد نظر رکھنا چاہیے کہ وہ کین سے حالات ہیں جنہیں پیدا کرنا ہمارے بس میں ہے اور جنہیں پیدا کر کے ہم معاشرے کو زیادہ صحت مند بنا سکتے ہیں۔

روایت کے تصور کا ایک پہلو یہ ہے کہ ایلپیٹ اسے شخصی و انفرادی رجحانات کے خلاف استعمال کرتا ہے۔ اس طرح وہ ادیب کی شخصیت کے بجائے فن پارے کو اہمیت دیتا ہے۔ ایلپیٹ کے نزدیک تنقید کا یہ رجحان غلط ہے جس کے مطابق ہم کسی شاعر کی تعریف اس کی شاعری کے ان عناصر کے سبب کرتے ہیں جو اس کی شاعری میں بالکل منفرد اور دوسرے تمام شعراء سے مختلف ہوتے ہیں اور جسے ہم شاعر کی انفرادیت کا نام دیتے ہیں۔ ایلپیٹ کی رائے یہ ہے کہ اگر ہم کسی شاعر کے کلام کا جائزہ لیں تو ہمیں معلوم ہو گا کہ اس کے کلام کا وہ حصہ سب سے بہتر اور سب سے منفرد ہے جس میں سابقین اور ماضی کے عظیم شعراء نے اپنی لافانیت کو بھرپور طور پر جتایا ہے۔ ظاہر ہے کہ الپیٹ کے اس خیال کے پیش نظر سابقین کی لافانیت کو سمجھنے کے لیے ہم میں روایت کا شعور لازم ہے۔ تاہم ایلپیٹ روایت کے شعور کو پچھلے شعراء کی نقالی اور کبھی پرکھی مارنے کے مترادف نہیں سمجھتا۔ اس کی نظر میں اس قسم کی روایت بے معنی ہے۔ روایت کا صحیح احساس تاریخی شعور کے بغیر ناممکن ہے۔ ایلپیٹ کا خیال ہے کہ اگر کوئی شاعر پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعور کو بنا جاتا ہے تو اس کے لیے تاریخی شعور ناگزیر ہے۔ تاریخی شعور کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہمیں محض ماضی کے ”ماضی پن“ کا احساس ہو۔ تاریخی شعور کے معنی یہ ہیں کہ ماضی کو حال میں زندہ رکھا جائے۔ یہ شعور شعرا کو مجبور کرتا ہے کہ وہ لکھتے وقت محض اپنے عہد کو پیش نظر نہ رکھیں۔ انہیں چاہیے کہ وہ ہمارے زمانے سے لے کر آج تک کے یورپ کے ادب کو اور اس بڑے احاطہ شعور میں اپنے ملک کے سارے ادب کو اپنا ہم عصر تصور کریں۔

ایلپیٹ کے نزدیک شاعر کے روایتی ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے زندگی اور ادب میں ابدی و فانی دونوں قسم کے عناصر کا شعور ہو، ساتھ ہی ابدی و فانی دونوں عناصر کا

اکٹھا شعور ہو۔ یہی وہ شہر ہے جس کے باعث شاعر کو اپنے زمانے کا شعور ہوتا ہے، اور اسی شعور کے باعث وہ خیر و اپنا ہم عصر بن جاتا ہے۔ یہی وہ تاریخی شعور اور روایت کا احساس ہے جس کی مدد سے ادب کی صحیح جانچ پرکھ اور اعلیٰ تخلیق ممکن ہے۔ ایلپیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ ہم کسی شاعر کو تنہا نہیں پرکھ سکتے۔ اس کام کے لیے ہمیں اسے سابقین کے ساتھ رکھنا ہوگا۔ یہ محض تاریخی تنقید کی بات ہے۔ ایلپیٹ کی نظر میں یہ ایک جمالیاتی اصول ہے۔ ایلپیٹ اس اصول کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ جب کوئی نیا فن پارہ تخلیق پاتا ہے تو اس کا اثر ان فن پاروں پر بھی پڑتا ہے جو اس سے پہلے معرض وجود میں آچکے ہوتے ہیں نئے فن پارے کی تخلیق سے پہلے پچھلے تمام فن پاروں میں ایک مثالی نظام اور ترتیب قائم ہو چکی ہوتی ہے۔ نئے فن پارے کی تخلیق کے بعد پہلی ترتیب اور پہلا نظام بگڑ جاتا ہے، ہمیں نئے فن پارے کو اس مثالی نظام میں جگہ دینے کے لیے پورے نظام کی از سر نو تشکیل کرنی پڑتی ہے اور تناسبات، رشتوں اور فن پاروں کی اقدار کا از سر نو تعین کرنا پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں ایلپیٹ کا یہ بھی تقاضہ ہے کہ نئے فن پارے کو پرانے فن پاروں کے معیارات کے مطابق پرکھا جائے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آپ یہ بتائیں کہ نیا فن پارہ پرانے فن پاروں سے اچھا ہے یا بُرا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے اور پرانے کے تقابل سے دونوں کو ایک دوسرے کے معیار کے مطابق ناپا جائے۔ اگر کوئی نیا فن پارہ ایسا ہے جو پرانے فن پاروں سے کامل مطابقت رکھتا ہے تو یہ بات کافی نہیں ہے۔ دراصل یہ کوئی مطابقت ہی نہ ہوگی اس لیے کہ ایسی صورت میں یہ فن پارہ نیا نہ ہوگا اور اس لیے فن پارہ بھی نہ ہوگا۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ نیا فن پارہ اس لیے قابل قدر ہے کہ وہ پرانوں سے مطابقت رکھتا ہے، بلکہ یہ کہ اس کی مطابقت ہی اس کی قدر کا معیار ہے۔

ایلپیٹ کے نزدیک تاریخی شعور نفی ذات کا اصول بھی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن خوب سے خوب تر نہیں بنتا اور فن کا مواد ہمیشہ ایک جیسا نہیں ہوتا۔ شاعر کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ اس کے ملک کا ذہن جو خود اس کے ذہن سے بڑا ہے، ہمیشہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ یہ تبدیلی اپنی ارتقائی کیفیت میں کسی چیز کو نظر انداز نہیں کرتی، بلکہ مر یا تشکیب کو بیکار نہیں سمجھتی۔ اس طرح حال میں ماضی کا وہ شعور موجود رہتا ہے جسے خود ماضی ظاہر نہیں کرتا۔ شاعر کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے اور اپنی شاعری کے زمانے میں اس شعور کو

ترقی دیتا رہے۔ محض اس طرح وہ اپنے حال کی ذات کی نفی کر سکتا ہے اور فن کار کا ارتقا اس کے مسلسل نفی ذات کے عمل میں ہے۔

ایلیٹ اپنے غیر شخصی نظریہ شاعری کو اس طرح پیش کرتا ہے :

”شاعر کے پاس اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں ہوتی بلکہ ایک وسیلہ ہوتا ہے، جو محض وسیلہ ہوتا ہے نہ کہ شخصیت، جس میں تاثرات و تجربات عجیب اور غیر متوقع طریق سے ترتیب پاتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ وہ تجربات و تاثرات جو اس کے لیے بحیثیت انسان اہم ہوں شاعری میں جگہ نہ پائیں اور جو شاعری میں اہمیت کے حامل ہوں وہ اس کے لیے بحیثیت انسان، یعنی اس کی شخصیت کے لیے معمولی اہمیت رکھتے ہوں۔“

ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعر کا ذہن محض ایک وسیلہ ہوتا ہے اور عمل تخلیق میں یہ ذہن وہی کام سرانجام دیتا ہے جو سلفیورک ایسڈ بنانے میں، آگسین اور سلفر ڈائی آکسائیڈ کے درمیان پلٹینم کے ٹکڑے کا ہوتا ہے۔ پلٹینم کا ٹکڑا سلفیورک ایسڈ کے بنانے کا وسیلہ ضرور ہوتا ہے مگر وہ خود اس میں شامل نہیں ہوتا، نہ ہی اس پر اس عمل کا کوئی اثر ہوتا ہے۔

ایلیٹ کا خیال ہے کہ ایماندارانہ تنقید شاعر پر نہیں بلکہ شاعری پر ہونی چاہیے۔ یہ اس لیے ضروری ہے کہ کسی ایک نظم کا تعلق تمام دوسری نظموں سے ہوتا ہے اور تاریخی شعور ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ کسی قوم میں جو شاعری تخلیق ہوتی ہے وہ ایک ”زندہ سالمیت و وحدت“ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اسی باعث جب ہم کسی ایک نظم پر تنقید کرتے ہیں تو دوسری نظمیں حوالہ بنتی ہیں، بلکہ بقول ایلیٹ پرانی اور نئی دونوں کو ایک دوسرے کے معیار کے مطابق پرکھنا چاہیے۔ یہ ایلیٹ کے غیر شخصی (IMPERSONAL) نظریہ کی ایک صورت ہوئی۔ اس کی دوسری صورت شاعری اور شاعر کے ذہن کے تعلق میں مضمر ہے۔ اس کے بقول بالغ اور نابالغ شاعر میں فرق اس بات کا نہیں ہوتا کہ ایک کی شخصیت دوسرے کی شخصیت سے بڑی ہوتی ہے۔ فرق یہ ہوتا ہے کہ ایک ذہن کا دوسرے کے ذہن سے زیادہ بہتر وسیلہ ہوتا ہے۔ شاعر جتنا پختہ کار ہو گا اتنا ہی اس میں دیکھ سہنے والا انسان اور تخلیق کرنے والا ذہن ایک دوسرے سے علیحدہ ہوں گے۔ شاعر کے ذہن میں لا تعداد احساسات، لفظی تراکیب اور تمثالیں اس وقت تک بڑی رہتی ہیں جب تک کہ وہ تمام عناصر اس

طرح مجتمع نہ ہو جائیں کہ وہ ایک نئی ترکیب کو جنم دے سکیں۔

ایلیٹ ایک طرف تو شخصی نظریہ شعور کو رد کرتا ہے اور دوسری طرف شعری جذبے کی نوعیت کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ شخصیت و انفرادیت کا اظہار شاعری میں کس قسم کی خرابی پیدا کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر اپنے جذبات کے لیے اور اپنی زندگی کے مخصوص واقعات کے لیے اہم نہیں ہوتا شاعری میں جذبات پیچیدہ ضرور ہوتے ہیں مگر یہ پیچیدگی ویسی نہیں ہوتی جیسی کہ اکثر انسانوں کی زندگی میں ہوتی ہے۔ شاعری میں ایچوگی کی غلطی یوں ہوتی ہے کہ اکثر شاعر اظہار کے لیے نئے نئے جذبات کی تلاش کرتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہوتا چاہیے کہ وہ نئے جذبات کی تلاش کے بجائے مانوس جذبات کا استعمال کرے اور شاعری میں ان احساسات کا استعمال کرے جو اصل جذبے میں موجود نہ ہوں۔ ایلیٹ 'در ذر درتھو' کے اس تصور شعور پر بھی حلقہ کرتا ہے جس کے مطابق شاعری "سکون کے وقت جذبات کی یاد آفرینی" (EMOTIONS RECOLLECTED IN TRANQUILLITY) ہوتی

ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعری کا یہ فارمولہ غلط ہے۔ شاعری نہ تو جذبہ ہوتی ہے، نہ یاد آفرینی اور نہ (معنی کو مسخ کیے بغیر) سکون ہوتی ہے۔ شاعری میں کچھ عمل دخل شعور کا بھی ہوتا ہے۔ برے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ اس کا عمل وہاں شعوری ہوتا ہے جہاں اسے غیر شعوری ہونا چاہیے اور وہاں غیر شعوری ہو جاتا ہے جہاں شعوری ہونا چاہیے۔ یہ دونوں غلطیاں ایسی ہیں جن کے باعث شاعری شخصیت کا اظہار بن کر رہ جاتی ہے۔ شاعری جذبات کا بہاؤ نہیں جذبات سے فرار ہے، یہ شخصیت کا اظہار نہیں شخصیت سے فرار ہے اور صرف وہی لوگ جن میں شخصیت بھی ہوتی ہے اور جذبہ بھی، یہ جانتے ہیں کہ اس فرار کے کیا معنی ہیں۔ شاعر کا شعری جذبہ "غیر شخصی" ہوتا ہے اور وہ اس "غیر شخصیت" کو حاصل نہیں کر سکتا جب تک کہ وہ خود کو فن کے سپرد نہ کر دے۔ ایسے میں شاعر کو کیا کرنا چاہیے، یہ اس وقت تک معلوم نہیں ہو گا جب تک کہ وہ محض حال میں زندہ رہنے کے بجائے ماضی کے "حالیہ لمحے" میں زندہ نہیں رہتا، جب تک کہ وہ محض یہ جاننے کے بجائے کہ کیا کچھ مر رہا ہو چکا ہے یہ نہیں جانتا کہ کیا کچھ اب بھی زندہ ہے۔

غیر شخصی تصور شاعری کا اظہار ایلیٹ اس شدت سے کرتا ہے کہ وہ نظم کی اپنی "زندگی" کا بھی قائل نظر آتا ہے۔ اس تصور کا بھی یہ تقاضہ ہے کہ ہم شاعر پر توجہ دینے کے

بجائے شاعری پر زور کر گریں۔ اس سلسلے میں ایللیٹ کا کہنا ہے کہ :
 ”ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ نظم، ایک مفہوم میں، اپنا ایک زندہ وجود
 رکھتی ہے۔ اس کے مختلف حصوں سے جو ترکیب بنتی ہے وہ واضح سوانحی
 حالات کی فہرست سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ احساس یا جذبہ یا عرفان،
 جو نظم سے حاصل ہوتا ہے وہ اس احساس یا جذبہ یا عرفان سے مختلف
 ہوتا ہے، جو شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے۔“

اس طرح اردو بانوی تنقید شمع کے اس تصور کے خلاف کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہوتی ہے،
 ایللیٹ نے غیر شخصی نظریہ کا اظہار اتنی شدت سے کیا کہ بعد ازاں خود اس پر یہ اعتراض ہوا
 کہ اس نے شاعر کو ایک خود کار مشین بنا دیا ہے جس سے شاعری خود بہ خود خارج ہوتی ہے۔
 تاہم اگر ہم ایللیٹ کے نظریات کا بغور جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ اس کے نظریات شعری تنقید
 و شعری تخلیق دونوں کے لیے نہایت مفید ثابت ہوئے۔ اس نے ایک طرف تو شاعری کو نفسیات
 اور دیگر معاشرتی علوم کا ایک شعبہ بننے سے بچا لیا اور اس طرح اس کی اپنی اہمیت کو واضح
 کیا اور دوسری طرف تخلیقی فن کاروں کو صحیح قسم کے تخلیقی و فنی شعور سے آگاہ کیا۔

پونڈ کی طرح ایللیٹ بھی استعارے کو شاعری کا اصل جوہر سمجھتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اس
 کے نظام فکر میں استعارے کی اہمیت کا احساس پونڈ کی طرح چینی خط تصویریری سے تحریک
 نہیں پاتا۔ اس کے یہاں اس احساس کے محرکات فرانسیسی علامتیت پسندوں اور سترہویں
 صدی کے انگریزی ”مال بعد الطبیعیاتی“ شعرا سے آئے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن کے کلاسیکی نظریات
 شاعری میں سلاست کے متقاضی تھے اور اس لیے سترہویں صدی کے مال بعد الطبیعیاتی شعرا
 پر اس کا اعتراض یہ تھا کہ وہ مختلف النوع خیالات کو آپس میں زیر دستی جوڑ دیتے ہیں۔
 مگر ایللیٹ کی کلاسیکیت شاعری اسے جائز قرار دیتی ہے۔ اس نے اس اعتراض کا یہ جواب
 دیا کہ ایسے مختلف النوع عناصر جنہیں شاعر کا ذہن ایک وحدت میں قریب دیتا ہے،
 شاعری میں ہر جگہ موجود ہیں۔ ایللیٹ کے نزدیک شاعر کا یہ مسئلہ ہمیشہ سے رہا ہے کہ وہ ان
 عناصر کو ایک وحدت میں سمودے، جو بادی النظر میں مختلف النوع معلوم ہوتے ہیں۔
 اس کی فن کارانہ خوبی اس بات میں ہے کہ وہ سرکش مواد پر قابو حاصل کرے۔ سترہویں
 صدی کے شاعر ڈن (DONNE) کی اس خوبی کے متعلق کہ کس طرح وہ اپنے تجربے کے دو

مختلف حدود کو آپس میں ضم کر دیتا تھا، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کہتا ہے :

”ڈن کے لیے خیال (THOUGHT) تجربے کی حیثیت رکھتا تھا۔ وہ اس کے نظام احساس کو بھل دیتا تھا۔ جب شاعر کا ذہن اپنے کام کے لیے پوری طرح ایس ہو جاتا ہے تو وہ مسلسل متفرق تجربات کو ملاتا رہتا ہے۔ عام آدمی کا تجربہ منتشر ہے ترتیب اور ٹکڑے ٹکڑے ہوتا ہے۔ اس کے لیے عشق میں مبتلا ہونے اور اسپنوزا (SPINOZA) کو پڑھنے یا کھانا پینے کی خوشبو اور ٹائپ رائٹر کی آواز، ان دو تجربوں میں کوئی تعلق نہیں ہوتا شاعر کے ذہن میں یہ تجربے ہمیشہ ایک ترکیب میں ڈھلتے رہتے ہیں۔“

ایلیٹ کے نزدیک دو مختلف متفرق تجربات کو آپس میں ضم کر کے ایک نئی ترکیب میں ڈھال دینا ہمیشہ سے شاعری کی خصوصیت رہی ہے۔ گو یہ محض ”بالعقل الطبیعیاتی“ شعور کی خصوصیت نہیں ہے مگر ایلیٹ انہیں بطور مثال پیش کرتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ ان کے یہاں ”خیالات کا براہ راست حسی ادراک“ یا ”احساسات کی صورت میں خیالات کی تخلیق نو“ (A RECREATION OF THOUGHT INTO FEELING) ملتی ہے اور یہ کام ستارے سے لیا جاتا ہے۔ دو مختلف تجربات کو ملانے والی قوت کی غیر موجودگی میں یا تو استعارہ محض کسی خیال کی بازگشت بن جائے گا، یعنی محض تشریحی کام سرانجام دے گا یا پھر جذبات کی بار بار دہرائی کرے گا یعنی محض تزیین بن جائے گا۔

غیر شخصی اظہار فن کا نظریہ ایلیٹ کے مضمون ”سیمیٹک اور اس کے مسائل“ میں ایک اور صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ اس مضمون میں ایلیٹ لکھتا ہے :

”فن کی صورت میں جذبے اظہار کا محض ایک طریقہ ہے اور وہ یہ کہ ”معروضی تکرارہ“ (OBJECTIVE CORRELATIVE)

معلوم کیا جائے۔ یہ الفاظ دیگر کوئی معروض، کوئی صورت حال یا واقعات کا کوئی سلسلہ جو کسی خاص جذبہ کا فارمولہ بن سکے اس طرح کہ یہ حنا رچی حقائق جو حسی تجربہ پر فہم ہو جاتے ہیں، جب بھی اسے آئیں تو فوری طور پر وہاں جذبہ پیدا ہو۔

”معروضی تکرارہ“ کا تصور بھی اس روانہ کی تصویر شاعر کو رد کر دیتا ہے جس کے مطابق شاعری جذبات

کا اظہار ہوتی ہے۔ ایلیٹ کا مفہوم یہ ہے کہ جذبات کا اظہار براہ راست نہیں ہو سکتا۔ شاعر
احساسی کے درمیان ”معروضی تلامذہ“ کا وجود ضروری ہے۔ ناقد کا تعلق بھی اسی ”معروضی
تلامذہ“ سے ہوتا ہے، اور اسی کے ذریعے وہ ان شعری جذبات کو محسوس کر سکتا ہے جو نظم میں
موجود ہوتے ہیں۔ فرانسیسی علامت پسند بھی یہی کہتے تھے کہ جذبات کی محض تحریک کی جا سکتی
ہے، ان کا اظہار براہ راست نہیں ہو سکتا۔

ایلیٹ کے اس تصور پر ایلیسیو ویلاس (ELISEO VIVAS) ایک اعتراض کرتا ہے۔
اس کا کہنا ہے کہ ایلیٹ کے بیان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر ان جذبات کو پہلے سے جانتا ہے
جن کے لیے اس کی نظم عروضی تلامذہ بنتی ہے۔ مزید یہ کہ قاری میں بھی انہیں جذبات کی تحریک
ہونی چاہیے جو شاعر میں موجود تھے۔ مگر بقول ویلاس اس شاعر اپنے جذبات کو اس وقت پہچانتا
ہے جب وہ انہیں الفاظ کا جامہ پہنا رہا ہوگا، اور نظم کے حوالے سے ہی جانا جا سکتا ہے۔
اس کا مطلب یہ ہوگا کہ خود شاعر کو بھی جذبہ کا سراغ محض نظم کی ترکیب کے ذریعے ملتا ہے۔
یہ بھی ناممکن ہے کہ قاری میں وہی جذبات بیدار ہوں جنہیں شاعر نے محسوس کیا، اس لیے کہ
نظم شاعر کے اصل جذبات سے کچھ کم بھی ہوتی ہے اور کچھ زیادہ بھی۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ویلاس شاعری میں ”آئہ“ سمیت تصور کا قائل ہے اور ایلیٹ
شاعر سے زیادہ شعوری کاوش کی توقع کرتا ہے۔ تاہم ان دونوں صورتوں میں ”معروضی تلامذہ“
کا تصور صحیح معلوم ہوتا ہے۔ آمد کی صورت میں، جہاں شاعر اپنے جذبات کو نظم کہتے وقت
سمجھتا ہے، ”معروضی تلامذہ“ خود تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے اور لاشعوری طور پر شعری
جذبہ کی مسادات بن جاتا ہے۔ آمد کی صورت میں، کسی جذباتی کیفیت کے لیے ”معروضی
تلامذہ“ شعوری طور پر لایا جاتا ہے۔ ویلاس ہم پہلے دیکھ چکے ہیں کہ شاعروں کو ایلیٹ کا مشورہ
یہ ہے کہ وہ غلط جذبہ کی تلاش کے بجائے مافوس جذبہ کو کام میں لائیں اور مانوس جذبہ وہی
ہو گا جسے ہم پہلے سے جانیں گے لہذا اس کے لیے ”معروضی تلامذہ“ تلاش کیا جائے گا۔

وہ گیا ویلاس کا یہ اعتراض کہ چونکہ نظم اہل جذبہ سے کچھ زیادہ اندر کچھ کم ہوتی ہے
اس لیے قاری میں وہی جذبات بیدار نہیں ہوں گے جنہیں شاعر نے پہلے محسوس کیا، تو اس
کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم کا اصل جذبہ سے زیادہ کم ہونا محض اسی وقت ممکن ہے جبکہ
نظم شاعر کے جذبات کے لیے مناسب ”معروضی تلامذہ“ نہ ہو یعنی یہ کہ نظم کی صورت حال

(SITUATION) یا واقعات کا سلسلہ شاعر کے تاثرات اور جذبات کا فارمولہ بن کے خواہ یہ فارمولہ شاعر کی آمد کا نتیجہ ہو یا اور دکا۔ پھر یہ بھی کہ بقول دیو اس اگر نظم سے ہی اس بات کا سراغ لگایا جاسکتا ہے کہ شاعر نے کیا محسوس کیا تو شاعر کے اصلی جذبات اور نظم کے جذبات میں عدم مطابقت، کمی یا زیادتی کا علم کیسے ہو سکتا ہے۔ ایلپیٹ اس مسئلے میں بالکل واضح ہے۔ وہ صاف صاف یہ کہتا ہے کہ جو جذبہ یا احساس یا عرفان ہم نظم سے حاصل کرتے ہیں وہ اس جذبے یا احساس یا عرفان سے مختلف ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ایلپیٹ کے نزدیک مسئلہ یہ نہیں ہے کہ شاعر اپنے جذبات و احساسات اور تاثرات کو بھجانتا ہے یا نہیں۔ مسئلہ صرف یہ ہے کہ آیا جن جذبات، احساسات اور تاثرات کا اظہار اس کی نظم میں ہوا ہے، اس کے لیے نظم مناسب ”معروضی تلامذہ“ ہے یا نہیں اور محض اسی مناسبت سے وہ جذبات، احساسات اور تاثرات قاری میں منتقل ہو سکے ہیں۔

ایلپیٹ کا یہ نظریہ بھی اس کے دیگر نظریات کی طرح شخصیت اور انفرادیت کے تصورات کو رد کر کے ناقدوں اور تخلیقی فن کاروں کو فن کا صحیح راستہ دکھاتا ہے۔ ناقد کی توجہ شاعر اس کے ماحول، اور اس کی ذاتی و انفرادی خصوصیات سے ہٹ کر شاعری پر مبنی ہوجاتی ہے اور تخلیقی فن کار معروضی تلامذہ کے ذریعے اپنے جذبات کی شدت سے نہ بھجاتا ہے اور اس طرح اپنی شخصیت کی نقی بھی کرتا ہے۔

چند عمدہ کتابیں

۳۰ روپے	مہدیہ جعفر	اردو افسانے کے افق
۲۰ روپے	ڈاکٹر شاربہ رددوی	تنقیدی مقالے
۱۳ روپے	محمد علی صدیقی	کروچے کی سرگزشت
۱۲ روپے	علی جواد زیدی	تاریخ ادب کی تدوین
۱۰ روپے	وحید قریشی	باغ و بہار ایک تجزیہ
۲۰ روپے	منظر سلیم	تجارت حیات اور شاعری
۱۶ روپے	ڈاکٹر شاربہ رددوی	افکار سودا
		<u>فائل</u>
۹ روپے	سلیم اختر	ضبط کی دیوار
۹ روپے	عبد اللہ حسین	ندی
۲۰ روپے	قاسم عبدالستار	غبار شب
۱۳ روپے	اقبال میمن	چراغِ ہمدردان
۲۰ روپے	کورشنہ چند	آدھا راستہ
		<u>افسانے</u>
۲۰ روپے	اقبال حسین	خالی پیاریوں کا باری
۲۰ روپے	علیہ احمد فاطمی	میں نئی کہانیاں
۱۸ روپے	نور پروکار	دوسرا بھور و خاں
۱۵ روپے	سلمیٰ صدیق	مٹی کا چراغ
۲۰ روپے	اقبال مجید	ایک حلفیہ بیان
۸ روپے	منظر حنفی	دو غنڈے
	ملنے کا پتہ: —	

نصرت پبلشرز - حیدر می مارکیٹ، امین آباد لکھنؤ۔

قَابِلُ مُطَالَعَةِ كِتَابِيں

• ادبِ تنقید

عرضِ ہنر ڈاکٹر محمد حسن
افکارِ سودا ڈاکٹر شاربِ رسولوی
فلسفہ اور ادبی تنقید ڈاکٹر وحید اختر
تلاش و توازن ڈاکٹر فتح محمد رئیس

• افسانے

بیس نئی کہانیاں علی احمد فاطمی
سب سے چھوٹا غم عابد شہیل
نچا ہوا البم اقبال مسین

• ناول

آدھا راستہ کرشن چندر
دارا شکوہ قاضی عبد الستار
چار چہرے شہیل عظیم آبادی

• شاعری

سیل وجود صاحبزادہ زیدی
بھگی زمین احسن رضوی
جاناں جاناں احمد فراز

نَصْرَتِے پَبَشَرِے لکھنؤ